И 224/39г

ИСКУССТВО КИНО

7

1939

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ● 9-й ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Крепить оборонную кинематографию — 3

А. Зеленов — «Моряки» — 5

В. Катинов — «Трактористы» — 7

М. Янковский — «Аринка» — 10

С. Юткевич — Режиссер и художник в кино — 14

О. Нестерович — Драматургия историко-революционного фильма — 22

М. Лучанский — Гипербола в кино — 26

А. Розовский — Ванин — 31

Роберт Рискин — «Мистер Дидс переезжает в город» (сценарий) — 37

Р. Милль — В Тбилисской киностудии (очерк) — 62

Фильмы за месяц — 64

На обложке — кадр из фильма «Трактористы». На титульном листе — фото из фильма «Всадники».

ГОСКИНОИЗДАТ 7 ИЮЛЬ 1939

Технический редактор И. И. Медведовская.
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич.
Уполномоченный Мособлгорлита № Б-6296.
Заказ типографии № 2061. Тираж 6000 экз.
Объем журнала 8 печати. листов 62 × 94⅛.
Количество учетно-авторских листов — 14,5.
Сдано в набор 20/VI. Подписано к печати 11/VIII 1939 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Крепить оборонную кинематографию

Общеизвестна огромная мобилизующая роль наших оборонных фильмов. Фильмы из истории гражданской войны, подобные Чапаеву, Мы из Кронштадта, с триумфом обошли весь мир, будя трудящихся и угнетенные народы к беспощадной борьбе с фашизмом, с капитализмом. Советской кинематографии удалось создать поистине незабываемые образы легендарных героев, полководцев гражданской войны — Чапаева, Щорса. Нельзя переоценить значения фильмов, посвященных гражданской войне. Художественные образы, показанные со всем реалистическим мастерством на нашем экране, мобилизуют советский народ. На примерах героев — лучших представителей народа — миллионные массы учатся мужеству, отваге, выносливости, преданности партии Ленина—Сталина.

Но советская кинематография, добившись больших успехов в показе героев и героических эпизодов гражданской войны, все еще в большом долгу перед страной, партией, народом в области создания оборонных фильмов на современные темы. Те немногочисленные оборонные современные фильмы, которые показаны на экранах, далеки еще от совершенства. Такие картины, как Морской пост, Эскадрилья № 5 и другие важные и актуальные по своей тематике и безусловно полезные, не обладают, однако, высоким художественным уровнем. Их создание — это лишь подступы к той грандиозной работе, которую должна проделать в ближайшее время советская кинематография.

Приходится подчеркнуть, что темпы работы кинематографии в области создания оборонных современных картин далеко еще не достаточны. Усилия писателей, сценаристов, режиссеров и других творческих работников кинематографии еще не в должной мере направлены на создание оборонной кинематографической тематики. Среди кинематографистов ведутся оживленные дискуссии по вопросу о том, каким должен быть оборонный фильм: мобилизующим фильмом «прямого воздействия» либо фильмом со сложными психологическими переживаниями его персонажей, раскрытие которых в конце концов направлено на осуществление той же задачи.

Спору нет, творческие дискуссии безусловно нужны, — они помогают росту художников кино.

Однако не пора ли перейти от дискуссий к тому, что от нас непосредственно требуют партия, народ, страна? Не пора ли от разговоров о фильмах оборонного значения перейти непосредственно к созданию сценариев и картин на эти темы, которые, кстати, решат эту дискуссию? Не пора ли понять, что дальнейшее промедление в этом вопросе буквально преступно?

Неправильно думать, как кажется некоторым товарищам, что оборонная тема представляет особые трудности потому, что в нашей Красной армии и флоте нет конфликтов (например, между бойцом и командиром), которые якобы и могут быть единственным содержанием драматического произведения. Такие рассуждения основаны на явном недомыслии. Замечательные процессы идейно-политического роста бойцов, овладения ими первоклассной боевой техникой являются великолепным материалом для творчества вдумчивого художника. Глубокое изучение такого замечательного документа, как Устав Рабоче-Крестьянской Красной армии, окажет значительную помощь творческой работе над оборонной темой, поможет осмыслить задачи, стоящие перед бойцом и командиром РККА.

Какие огромные перспективы перед писателями, сценаристами, режиссерами, всеми творческими работниками кинематографии открывает тема, связанная с обороной нашей родины! Весь народ наш единой и неприступной стеной стоит на страже великих завоеваний социализма. Оборона нашей родины есть священный долг каждого гражданина советской страны, это высший закон для каждого со-

ветского человека. Всю любовь свою к священной советской стране, всю пламенную страсть советского патриота, преданного всем своим существом и всеми своими помыслами великой партии Ленина—Сталина и своему родному и любимому учителю и вождю товарищу Сталину, вкладывает советский гражданин в дело укрепления обороны социалистического отечества.

Сюжетов на оборонные темы в нашей жизни огромное множество. Миллионы людей горят одним чувством, одним порывом — не дать врагам нашей родины посягнуть на священные советские рубежи. Работать по-стахановски, бить врага по-хасановски — вот лозунг нашего многомиллионного народа.

Кинематографистам надо усвоить, что нужны сценарии и картины, не только непосредственно о жизни и учебе нашей Красной армии и Военно-Морского флота. Таких картин у нас также мало, их нужно значительно больше. Их нужно создавать на действительно высоком идейно-художественном уровне. Но ограничивать задачу созданием фильмов только о Красной армии и Военно-Морском флоте будет совершенно неправильно. Нужно на нашем экране показать во всей широте и необъятности всю оборонную мощь нашего народа. У нас есть то, чего нет и не может быть в капиталистических странах. У нас весь народ — активный помощник нашей Красной армии и Военно-Морского флота. У нас неисчерпаемые народные резервы активных и непосредственных участников создания мощной обороны нашей социалистической родины

Сотни и тысячи юношей и девушек, состоящих в организациях Осоавиахима, обучающихся снайперскому искусству, занимающихся без отрыва от производства в летных школах, значкистов ГТО, — сюда нужно направить внимание наших писателей, сценаристов, творческих работников кинематографии.

Пионеры, уже с десятилетнего возраста начинающие учиться военному делу, женщины — активистки Осоавиахима, Красного креста и Красного полумесяца, жены командиров, жены железнодорожников,—все это неисчерпаемый резерв обороны нашей страны.

Увидать глазами художника все эти процессы создания и формирования оборонных сил и резервов нашей родины—разве это не почетная и благодарная задача для кинематографистов! Какой здесь необъятный простор для творчества наших художников. Показать весь наш народ, готовый к защите своих рубежей—это важнейшая задача нашей кинематографии. Показать героизм, отвагу, выносливость, преданность партии Ленина—Сталина бойцов, командиров и комиссаров Красной армии, Военно-Морского флота и всего советского народа—эта задача должна быть нами решена в кратчайший срок.

Не только художественная кинематография, но и учебно-техническая, и хроникальная,—вся система кинематографии должна служить выполнению этой важнейшей и почетнейшей из задач.

Творческие работники кинематографии созданием ряда фильмов на важнейшие в идейно-политическом отношении темы показали свою преданность великим идеям партии Ленина—Сталина, показали свое совершенное мастерство, советское мастерство. Партия и правительство предоставили кинематографистам все условия для бесперебойной, нормальной работы.

Велик энтузиазм работников кинематографии в работе над оборонным фильмом. Его нужно полностью использовать для того, чтобы больше и лучше работать над созданием фильмов на важнейшую из тем — оборонную тему.

„Моряки“

А. Зеленов

Сценарий И. Зельцера и С. Абрамовича-Блэка Моряки — одна из первых попыток показать на экране эпизоды будущей войны. Центральное место в сценарии отведено морскому сражению, где советский Большой флот одерживает победу над фашистскими кораблями.

Главная заслуга сценаристов заключается в том, что на локальном эпизоде будущей войны они сумели убедительно рассказать о мощи и непобедимости нашего Военно-Морского флота, сумели показать героизм и самоотверженность советских людей, их беззаветную преданность партии, народу, родине.

Если анализировать сценарий исходя из обычных требований, предъявляемых драматургическому произведению с углубленным психологическим раскрытием образов, в Моряках можно найти немало недостатков. Здесь нет, например, изображения становления характеров: герои фильма сформировались задолго до начала действий, описываемых сценаристами, психологические мотивировки поступков часто вынесены «за кадр» и т. д. Значит ли это, что Моряки плохой сценарий? Отнюдь нет, так как авторам удалось найти эквивалентные скупые средства художественной выразительности для воплощения образов своих героев.

В последнее время говоря об оборонных картинах часто употребляют термин «фильм прямого воздействия». По мнению некоторых киноработников фильм прямого воздействия—это такие оборонные произведения, где нет места исчерпывающим человеческим характеристикам.

В основу «фильма прямого воздействия», утверждают эти товарищи, кладется не образ, а действенные ситуации, характеризующие мощь и непобедимость Красной армии и Военно-Морского флота. Тут делается явно неправильная попытка противопоставить раскрытие характеров людей изображению их поступков. Между тем действие (поступки героев в драматургической ситуации) не только определяется человеческим характером, но в свою очередь помогает его формированию. Мы знаем, что чем действеннее ситуация, тем полнее вскрывается внутренний мир героев художественных произведений.

Сомнительным кажется само определение «фильм прямого воздействия». Разве не каждое произведение искусства должно прямо, то есть сильно, воздействовать на зрителя? За словами «прямое воздействие» скрывается подтекст — мобилизующая ценность фильма. Но разве эта ценность не должна сопутствовать каждой картине? Разве перед каждым советским художником вне зависимости от того, над каким произведением искусства он работает, не стоит эта задача. Вспомним Чапаева и Мы из Кронштадта. Это фильмы наиболее ярко выраженного прямого воздействия на зрителя, без кавычек. И они по праву являются произведениями подлинного большого искусства.

Драматургия оборонной картины, показывающей будущую войну, в большинстве случаев требует стремительного темпа развития действия. Самый материал картин обычно не допускает создания детализированных психологических характеристик. Психологическая нюансировка, требующая всегда большой подготовки, уступает место отдельным деталям, четко и скупо раскрывающим переживания героев. И эта локальность подачи психологического материала отнюдь не может и не должна снижать художественного качества произведения.

...Во время атаки на фашистские корабли один из советских торпедных катеров, пораженный вражеским снарядом, идет ко дну. Команда катера — капитан-лейтенант Светлов, моторист Савченко и краснофлотец (непонятно почему авторы сценария делают его безыменным героем) — попадает в плен на фашистский миноносец. Советских моряков подвергают длительному допросу. Но ничто не сможет сломить их мужества. На все вопросы фашистов и Светлов, и Савченко, и краснофлотец отвечают презрительным молчанием. Лишь когда фашистский офицер спрашивает советских моряков, являются ли они коммунистами, все трое твердо произносят короткое: «да».

После допроса, находясь в тюрьме, Светлов спрашивает моториста:

— Я не знал, что вы коммунист, товарищ Савченко. Когда вы вступили в партию?

— Сегодня... Прошу принять меня в партию, если вы, товарищи, не возражаете,—тихо ответил Савченко.

До описанных выше эпизодов мы знаем Савченко только по малозначительному эпизоду на катере. Но смысл приведенного диалога много глубже и шире его текста. В нескольких вытекающих из ситуации словах раскрываются огромные богатства внутреннего мира героя. Образ Савченко становится живым, он запоминается, и это достигается весьма скупыми средствами художественной выразительности.

Это не случайная удача сценаристов. Это органический прием творческой подачи материала в сценарии. Возьмем, например, сцену в кочегарке линкора «Кремль».

«В кочегарку доносились глухие и далекие звуки боя. Кочегары молча и сосредоточенно работали у форсунок. Вдруг палуба кочегарки плавно, быстро и очень сильно начала крениться. Корабль ложился на бок. Кочегары остановили работу, тревожно прислушались, переглянулись. Кочегар Семенов, тот, что с круглым, как луна, лицом, испуганно вытаращил глаза.

— Братцы... что это? Переворачиваемся? — простонал он.

Второй кочегар посмотрел на Семенова и усмехнулся:

— Дура... Крутой поворот делаем.

Палуба медленно выравнивалась. Кочегары молча продолжали работать.

— И вовсе я не дура, — обиженно заявил вдруг Семенов.

— А если что случится... отсюда..., — добавил он, тревожно оглядевшись.

На палубу кочегарки спустился

Лобода, оглядел всех и спокойно сказал:

— Наверху трохочет, а здесь у вас тихо, спокойно...

Кочегары повернулись к Лободе. Послышались любопытные вопросы:

— Что там, товарищ комиссар?

— Как там наши бьются?

— Что слышно, товарищ комиссар?

Лобода ответил сразу всем:

— Один линкор фашистов мы потопили, другой горит и вышел из строя. Мы идем на соединение с нашими главными силами...

В это мгновение где-то очень близко послышался невероятной силы грохот разорвавшегося снаряда. Лобода резко повернулся. Удар был так силен, что казалось будто котлы сдвинуло с фундамента. Все замерли. Вдруг молодой круглолицый кочегар сорвался с места и бросился к выходному трапу. Лобода резко крикнул:

— Семенов, назад!

Семенов уже был на трапе. Мгновение он колебался, потом опустил голову и медленно пошел обратно на свое место. Длинная пауза.

— Семенов, пойдите посмотрите, где ударило и доложите мне, — спокойным голосом приказал Лобода.

— Есть, посмотреть, где ударило,— ответил Семенов и пошел к тому же выходному трапу»[1].

Опять в очень локальном эпизоде показано не только влияние комиссара, но и методы его воспитательной работы с молодыми краснофлотцами. Так же, как моторист Савченко, кочегар Семенов показан до разговора с комиссаром всего несколькими штрихами. Но это дает актеру достаточный материал для характеристики молодого краснофлотца.

Мы помним сценарий Эскадрильи № 5. В этом произведении советские летчики были лишены каких бы то ни было нормальных человеческих эмоций. Старший лейтенант Ольга Гришина предполагает, что потеряла брата и любимого человека. Но это почти никак не отражается на ее поведении. Окружающие ее командиры в свою очередь не находят теплых человеческих слов для ее утешения. Герои Эскадрильи № 5 стесняются личных переживаний. В сценарии Моряки создана примерно такая же ситуация. Командующий советской эскадрой флагман Беляев думает, что его сын — командир — погиб на потопленной фашистским миноносцем подводной лодке. Беляев узнает об этом из радиограммы, посланной фашистами. Авторы сценария нашли нужные детали для передачи состояния Беляева. Они это делают не назойливо, с тактом и чувством меры.

Флагман Беляев — это человек в полном смысле этого слова. Стиснув зубы от внутренней боли, он в то же время уверенно продолжает вести советскую эскадру против врага. Беляев — образ, наиболее удавшийся сценаристам.

Несколько сантиментально выведены в сценарии образы старого моряка Чоглокова и его жены Марии Михайловны. Это особенно относится к эпизоду, когда в доме Белчева празднуют день рождения капитана подводной лодки — сына флагмана.

Наиболее сильное впечатление производит в сценарии сцена морского боя. Здесь прекрасно сочетаются боевая техника нашего военно-морского флота и отвага его личного состава. В каждом поступке, в каждом слове героя фильма чувствуется непреклонная уверенность в благополучном исходе военной операции. Моряки эскадры Беляева знают, что советский народ не оставляет в беде своих сыновей. Они знают, что на помощь им придут главные силы флота.

В сценарии прекрасно изложена военно-стратегическая задача. Органически вплетены в сюжетную ткань произведения внутрикадровые надписи.

Старик Чоглоков получает назначение на флагманский корабль. В его обязанность входит вести точную запись всех сложных перипетий боя. Записи в его походном блокноте помогают уяснить смысл и значение отдельных приказов командования и результаты их выполнения. Могущее показаться излишним большое количество «служебных» реплик полностью себя оправдывает во время сражения. Этим значительно увеличивается познавательная ценность сценария, дающая полное и ясное представление о технике ведения современного морского боя.

К недостаткам сценария относится рыхлость драматургической контрукции. С первых же кадров ослаблена напряженность интриги — командующий флотом сообщает Беляеву о предвоенной обстановке. Вряд ли это нужно было делать, заранее знакомя зрителя с путями развертывания действия.

Слишком рано авторы ослабили напряжение и в сценах, когда подводная лодка Александра Беляева вынуждена опуститься на дно, а фашистский миноносец забрасывает ее глубинными бомбами. Проходит довольно значительное время, прежде чем советские подводники рискуют продолжить свой путь. Но шум их моторов снова услышан неприятелем и снова в воде разрываются бомбы. Для того, чтобы обмануть фашистов, Беляев стреляет из револьвера. Выстрелы фиксируются звукоулавливателем, установленным на фашистском миноносце. Его командование уверено в том, что советские подводники кончают жизнь самоубийством. Сорок два раза стреляет Беляев: это соответствует численности экипажа подводной лодки. Фашисты, уверенные в гибели советских подводников, сообщают по радио о потоплении подводной лодки и уходят далее.

Авторы сценария слишком скоро раскрывают истинное положение дел. Не нужно было показывать в нескольких кадрах Александра Беляева, стоящего с разряженным револьвером. Поэтому всерьез не воспринимается горе близких подводникам людей. Тем более, что в сценарий введен эпизод, в котором на приказ флагмана, отданный всем подводным лодкам, неожиданно отвечает Александр Беляев. Это было бы неожиданностью не только для флагмана, но и для зрителей будущего фильма. Объяснить же инсценировку самоубийства можно было впоследствии одной репликой.

Не всегда на должной высоте язык героев. Диалог сделан суховато, неряшливо, он несколько тяжеловесен и мало индивидуализирован.

Сценарий Моряки относится к тем произведениям, успех которых в огромной степени зависит от конкретного воплощения на экране. Авторы сценария дают возможность развернуться мастерству актеров, оператора и режиссера. Но вместе с тем надо отметить, что на их пути стоят большие трудности, определенные скупыми выразительными средствами драматургического произведения.

Перед съемочным коллективом стоит задача полностью преодолеть эти трудности.

---

[1] Цитируем по режиссерскому сценарию.

„Трактористы“

В. Катинов

1

Льется песня. Звучит гармонь. Стучат на стыках рельсов колеса. Мелькает за окнами лесистый забайкальский пейзаж. В купе вагона сидят три товарища в военных гимнастерках... Они возвращаются домой по демобилизации.

И говорит один из них:

— Ждет меня, ребята, женка... Ух, быстрая... На Шарикоподшипнике первая лекальщица... Каждую ночь снится.

И говорит другой — грузин:

— В Алазанскую долину еду... ждет меня невеста моя... друзья ждут... весь совхоз без меня скучный ходит...

— А меня никто не ждет... — говорит третий.

Так можно было бы начать фильм о судьбе здорового, молодого человека, отбывшего службу в армии, жаждущего счастья и работы и оставшегося без работы и счастья. Такая драма была бы правдивой для капиталистического искусства.

— А меня никто не ждет, — говорит третий танкист. И тут же добавляет. — Все равно, куда ехать. Везде хорошо примут...—Он показывает друзьям газету с портретом незнакомой девушки-трактористки. — Вот поеду к землячке... В гости, — шутит он.

Эти слова рассеивают сомнения. Предчувствие драмы отпадает. Мы верим герою, мы знаем, что его действительно всюду хорошо встретят, предложат работу... В такой ситуации в наших советских условиях нет почвы для конфликта. Вводный эпизод приобретает отчетливую комедийную интонацию. И действительно так начинается веселая советская комедия Трактористы.

В советской стране нет эксплоатации человека человеком, нет конфликта между личными и общественными интересами, нет безработицы... И советское искусство обязано говорить об этом снятии противоречий капиталистического общества — в нем величие и особенность нашего строя.

Это новое нередко лишено конфликтов, в которых принято видеть основу драматического произведения. И все же эти новые отношения, характеризующие величие нашей эпохи, должны быть выражены в советском искусстве — и, прежде всего, в кино, в частности в кинокомедии. Но мало и робко показываем мы в наших комедийных фильмах то новое и невиданное в истории человечества, что народилось в нашей стране после Октябрьской революции.

...Мелькают пейзажи за окнами железнодорожного вагона. Уезжают

«ТРАКТОРИСТЫ»

Сценарий Е. Помещикова. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Гальперин. Мосфильм и Киевская студия. На фото (слева): арт. М Ладынина в роли Марьяны Бажан

из армии три танкиста, пьют пиво, говорят о родине, поют и мечтают о будущем.

— Меня всюду хорошо встретят,— утверждает герой фильма тракторист Клим Ярко.

Это короткая сцена, но как много в ней особенного, советского содержания, подтекста!

Дальнейшие сцены приводят нас в украинский колхоз. Мы знакомимся со знатной трактористкой — мастером скоростной вспашки Марьяной Бажан. Мы следим за ее судьбой и понимаем, что рост этой девушки еще далеко не закончен. Мы видим других трактористок и знаем, что каждая из них может стать Марьяной Бажан.

В колхоз приезжает Клим. Его охотно принимают механиком в бригаду Бажан. Директор МТС горюет, что Клим не попал к нему. Обстоятельства заставляют Клима уйти из бригады Марьяны. Он идет работать в соседнее село. Но затем Клим возвращается в колхоз—и вот он уже бригадир тракторной бригады.

Происходит ряд комедийных событий; в конце фильма интрига распутана, и зритель присутствует на свадьбе Клима и Марьяны Бажан.

Счастливая и зажиточная жизнь, отсутствие безработицы, забота о человеке, неограниченные условия для развития индивидуальности, свобода чувства, новые моральные качества людей, пафос радостного труда, любовь к родине и желание ее защищать — основные мотивы фильма.

Можно спорить об отдельных частях сценария. Можно согласиться с тем, что не все ситуации сценария решены с достаточным вкусом и комедийной изобретательностью, но веселый и правдивый сценарий Е. Помещикова построен на мотивах, характеризующих нашу колхозную действительность в ее основных и особенных свойствах.

2

Созданный режиссером И. Пырьевым фильм радует своей жизненностью и оптимизмом. Мы с интересом следим за судьбой героев, верим им, радуемся их радостям и огорчаемся их неудачам.

Эти достоинства фильма, в значительной степени предопределенные сценарием, реализованы хорошей работой режиссера И. Пырьева.

Как и предыдущая работа И. Пырьева, Трактористы — фильм большого режиссерского темперамента. И. Пырьев стремится к яркой кинематографической выразительности, он обостряет драматические и комедийные ситуации, работает широкими мазками. Но отдавая себя во власть своего режиссерского темперамента, И. Пырьев нередко включает в фильм эпизоды, может быть интересно решенные сами по себе, но мало подчиненные целому. Порой не заботится о частностях, не занимается отделкой мелочей. Поэтому наряду с монтажно-блестящим эпизодом пляски Клима в бригаде или замечательным пробегом танков, в Трактористах видна, например, неряшливость в кадрах проезда Марьяны на мотоцикле — кадрах, создающих впечатление, что Марьяна мечется из одного угла в другой. Драматургически пустой проезд почтальона на велосипеде превращен в большой вокальный аттракцион, выпадающий из фильма.

Наряду с хорошо решенными образами Клима Ярко и Марьяны Бажан в фильме выведен влюбленный брандмайор, трактованный в манере комической картины с Глупышкиным. А директор МТС с его бесконечно повторяемой фразой («Забодай тебя комар!») похож на водевильного дядюшку.

Фильм Трактористы, несколько неровный, не отшлифованный в деталях, получился, пожалуй, излишне грубоватым, но эмоциональным, жизнерадостным и правдивым.

«ТРАКТОРИСТЫ»

Сценарий Е. Помещикова. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Гальперин. Мосфильм и Киевская студия. На фото: арт. Н. Крючков в роли Клима Ярко

3

Мы отмечали жизненность сценария Е. Помещикова. Мы говорили о стремлении режиссера к кинематографической выразительности. Пырьев не ограничивается созданием реалистических персонажей. Он создает в фильме образ труда, образ полевого стана. Он не замыкается в павильонах, а стремится дать широкие пространственные решения,—образ украинской природы.

Здесь возникает проблема так называемого второго плана.

В театре жизнь, в атмосфере которой происходит действие, подразумевается,—она существует за пределами сцены. Киноискусство не ограничено сценической коробкой. Герои фильмов ходят по улицам, работают на поле, приезжают и уезжают, они существуют среди людей, живущих своей жизнью и часто не имеющих никакого отношения к сюжету. И чем реальнее дан в фильме этот второй план большой, настоящей жизни, тем реальнее выглядят герои и тем правдивее звучит сюжет. Это дыхание большой жизни отчетливо ощущается в лучших советских фильмах.

В Трактористах — просторный украинский пейзаж, жизненные, сочные персонажи и... почти мертвый второй план. Режиссер оставляет нас с глазу на глаз с персонажами фильма. На поле показана работа только двух тракторных бригад — Марьяна дважды приезжает во двор МТС, и мы видим здесь только Назара, брандмайора и директора — людей как-то двигающих сюжет. Жизнь МТС вне этих героев в фильме не показана. Клим уходит из бригады Марьяны — он идет по безлюдному полю. Мы не видим украинских хат, не видим колхозной деревни с клубом, амбарами, жилыми домами. Поэтому в заключительной сцене свадьбы внутреннее помещение клуба воспринимается нами как выстроенный на киностудии павильон.

Неизвестно, чем руководствовался режиссер, игнорируя второй план. Ведь очевидно, что использование его придало бы фильму еще большую жизненность.

4

Одной из серьезнейших проблем советской драматургии является решение образа положительного героя. Трудность решения заключается не только в том, что передовой человек нашей страны является носите-

лем новых неизвестных в истории моральных качеств: изменились общественная среда и взаимоотношения героя с действительностью. Это заставляет писателей искать новые методы драматургической организации материала.

Как быть с героем и средой, не противопоставленными друг другу? Не от этого ли в наших комедийных фильмах так часто встречаются «голубые» роли носителей положительного начала? Не от этого ли мотивы путаницы, случайного недоразумения, порой забавного, но, как правило, социально беззубого, так широко распространены в наших комедийных фильмах?

Образ Клима Ярко, хорошо решенный артистом Николаем Крючковым,— лучший образ Трактористов. Клим — демобилизованный танкист. Он несет в себе лучшие традиции нашей Красной армии: волю, находчивость, работоспособность, честность, оптимизм, любовь к родине, благородство. Он попадает в здоровую колхозную среду. Нет никаких предпосылок для конфликта между Климом и колхозом. Конфликтны на почве комедийного недоразумения взаимоотношения Клима с трактористкой Марьяной, причем они перерастают в фильме в соревнование двух бригадиров. И, наконец, в образе Клима авторы фильма решают и внутренний конфликт; влюбленному в Марьяну Климу приходится воспитывать Назара, недостойного и мнимого жениха Марьяны. Драматургически образ Клима решен в фильме в первую очередь борьбой демобилизованного танкиста Клима с пережитками старого (лодырь Назар и его бригада).

В Трактористах нет Красной армии, в картине никто не стреляет, но в то же время фильм призывает к обороне страны; раскрывает важнейшую воспитательную особенность Красной армии. И фильм Трактористы является своеобразным упреком авторам многих наших оборонных фильмов, за шумом авиационных и танковых моторов забывающих о самом главном — о человеке.

Оборонная тема развивается одновременно с комедийной интригой. Мы чувствуем ее в характере Клима, в его пляске... Она, эта оборонная тема, заполняет экран в эпизоде стремительного пробега танков, она предостерегающе звучит в сцене отрытой на поле немецкой каски...

«ТРАКТОРИСТЫ»

Сценарий Е. Помещикова. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Гальперин. Мосфильм и Киевская студия. На фото (слева): арт. Н. Крючков в роли Клима Ярко

Комедийная интрига кончается веселой свадьбой, на которой участники поют оборонную песню:

...Гремя огнем,
Сверкая блеском стали,
Пойдут машины
В яростный поход,
Когда нас в бой
Пошлет товарищ Сталин
И первый маршал
В бой нас поведет!

Эта оборонная песня — естественный вывод из комедийного фильма, посвященного быту и переживаниям нескольких советских трактористов...

«ТРАКТОРИСТЫ»

Сценарий Е. Помещикова. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Гальперин. Мосфильм и Киевская студия

„Аринка“

М. Янковский

На процессе антисоветского троцкистско-бухаринского блока было оглашено полное трагизма письмо преданной дочери своего народа — девушки-стрелочницы с маленькой станции. Она легла под проносящийся воинский эшелон, предотвратив аварию, подготовлявшуюся диверсантами, но при этом лишилась ног. В письме своем она требовала кары для злодеев, заклятых врагов народа, предателей родины.

Это письмо запомнилось навсегда. Прошло два года. Героиня-стрелочница, одна из знатных девушек нашей страны, награжденная за свой подвиг, теперь учится в транспортной академии.

Несомненно, история девушки-стрелочницы послужила материалом для драматургов М. Тевелева и С. Полоцкого, написавших сценарий Аринка. Лаконичный, и в своем лаконизме особенно трагичный, эпизод взяли они за основу, с тем чтобы на его фоне построить лирическую повесть о маленькой Аринке, дочери стрелочника с поста № 145, отстоящего от Москвы на 6000 километров, — поста, заброшенного в глуши Забайкалья. И героическую драму захотели они сделать теплой, пропитанной лиризмом комедией.

Исходный факт отошел в сторону. Его место заняла новая по сути повесть...

Но вернемся к исходному факту. В чем величие его? В том, мне кажется, что понятие героики в нашей стране нарушило все привитые буржуазной литературой представления о сущности и особенности «героя». В литературе «он» — личность из ряда вон выходящая, резко отличающаяся от «массы», или ведущая «массу», или противостоящая ей. Герой в представлении буржуазной литературы, а также и самой буржуазии, прежде всего некто, резко выделившийся из массы, а героичность — удел избранных.

В нашей стране герои рождаются на каждом шагу. Они завоевывают воздух, они у Хасана и у всех границ охраняют покой 170 миллионов, они творят чудеса в шахтах, на полях, в море, у домен. Имя им — легион. Они вышли из самой массы. Они воспитаны партией. Они — плоть от плоти своего народа. Но героизм их не обесценивается тем, что этих «одиночек» можно увидеть повсюду и изо дня в день. И героика не перестает быть темой для художника потому только, что само понятие героизма стало повседневным, «будничным». И мы не устаем гордиться героями своей страны, героями-большевиками, и чем больше фактов узнаем мы о них, тем больше ими горды.

Если жизнь изменила людей, изменила оценку человека, переделала все, если почти все нормы жизни, узаконенные старой, обветшалой буржуазной догматикой, пересмотрены, то что ж удивительного в том, что понятие героя и его места в среде «рядовых людей» пересмотрено не только в жизни, но и в искусстве...

По старой эстетической догме герою было отведено место в трагедии. Повинуясь ее законам, он должен погибнуть во имя утверждения своей идеи. У нас возможно и закономерно утвердить героя, не убивая его и обходясь без трагедии.

Вот почему в эпоху, когда фактически деформируются многие старые художественные жанры, закономерно возникает в нашем искусстве жанр героической комедии. Ее оптимизм заключен не в утверждении идеи героя ценой его гибели: героическая комедия возвеличивает его без крови, без гибели, без органного хорала. И от этого герой не мельчится в наших глазах.

Пересмотр жанровых канонов — тема особая и очень интересная. Ее и поднимать следует особо. Но одно несомненно даже и без специального анализа: традиционные жанры сдвинуты, смещены. И дело не в пренебрежении к «классическому наследию», а в требованиях жизни, которой послушно искусство.

Маленькая стрелочница, спасшая воинский эшалон, не погибла. О ней любовно позаботились партия и правительство. Ей не только дана возможность быть полезным членом общества, ее судьба теперь направляется партией, которая сделает все, чтобы героиня, знатный человек нашей страны, всегда чувствовала себя полноценным человеком. И так оно и будет! Это нисколько не похоже на судьбу героя буржуазной литературы.

Писатель может взять подлинно драматический факт для того, чтобы средствами искусства рассмотреть его по-иному: факт от этого не потеряет своей величественности. Все дело только в правильном отборе приемов, которыми будет пользоваться писатель, преображая факт реальной жизни и делая его сюжетом.

◇

У М. Тевелева и С. Полоцкого сюжет строится следующим образом.

В глуши, на посту № 145, живет старый путевой сторож Степан Степанович со своей дочкой Аринкой. Степан Степанович уже очень стар, он сорок лет живет в этой будке, ему уже давно пора на покой, но он не мыслит себе жизни вне железнодорожной службы.

Вредители, заинтересованные в разрушении путевого хозяйства, добиваются ликвидации части путевых постов, играя на нехватке кадров. Шляпы и ротозеи послушно следуют этим вредительским указаниям. Подлежит закрытию и пост № 145. Старик должен бросить любимое дело и уйти на пенсию, — он переживает настоящую трагедию.

И тогда за дело берется его дочь Аринка. Она отправляется в большой город, где находится управление дороги, и добивается отмены вредительского распоряжения. Мало того, она уговаривает друзей отца — стариков-пенсионеров, бывших машинистов и кочегаров — итти в постовые сторожа и таким образом ликвидировать нехватку в рабочей силе.

Но вредители не останавливаются на полпути. Они пытаются организовать диверсию в районе поста № 145. Ночью, в полной тьме они пытаются разрушить путь перед проходом воинского эшалона. Вредителя настигает Аринка, проверяющая состояние пути. Ей удается предотвратить диверсию: эшалон благополучно следует по

назначению. А сама Аринка в больнице, окруженная вниманием и любовью, выздоравливает после ранений, полученных ею в борьбе с негодяем.

Ее судьба отныне ясна. Она будет машинистом, она соединится с человеком, которого любит, в прошлом машинистом, ныне героем-дальневосточником...

◇

Итак, перед нами как будто опыт героической кинокомедии. Посмотрим, какими же средствами он осуществлен.

Больше всего удаются авторам эпизоды, рисующие бесконечную любовь армии железнодорожников к своему делу. Здесь М. Тавелев и С. Полоцкий находят покоряющую теплотой способность изображения и умение показать интимную, лирическую сторону этой любви.

В городе, у вокзала живут старики-пенсионеры десятки лет отдавшие железной дороге. Сейчас, на покое, они продолжают жить интересами той же станции, с которой связана вся их активная жизнь.

Лестница виадучного моста. Слышно, как где-то близко люди тянут мотив старой железнодорожной песни. Это на мосту, облокотясь на перила, стоят и смотрят вниз на подъездные пути четыре старика.

Внизу, там и здесь, теплятся огоньки стрелок и ясно звучат в вечернем воздухе рожки сцепщиков и ответные короткие вскрики маневрирующих паровозов.

Выпуская клубы пара, солидно выходит из депо огромный паровоз.

— Прицепляться идет, — тоном знатока говорит седобородый. — К двадцать второму.

— Будто пава! — восторгается щупленький старичок.

— В наше время такие не хаживали, — произносит третий. — Не довелось поводить.

— Мало ли, — вздыхает седобородый. — Мы свое водили и отводили, а теперь осталось нам любоваться ходить.

По ступеням лестницы на мост взбегает веснущатый мальчуган.

— Дедушка, — кричит он одному из стариков. — Бабка сердится. Сказала, чтобы ужинать шел.

— Сейчас,—отзывается седобородый.—Вот только восьмую стрелку для курьерского переведут.

И опять старики, глядя вниз, мурлычат свою песню.

В отдаленной будке на линии раскрывается дверь.

— Ефросинья Гавриловна на стрелку выходит,— говорит щупленький старичок.

— Вон и семафор открыли.

И снова бессловесная песня.

Когда среди стариков появляется Аринка, и они узнают, что перед ними дочь Степана Степаныча, они радостно встречают ее.

— Степан Степаныча дочка? Да мы вместе с кочегаром моим Петровичем, почитай, тридцать пять лет мимо вашей сторожки поезда водили. Эх, жаль, Петрович-то мой спать пошел, а то поглядел бы...

— Не будет он спать, — машет рукой щупленький старичок. — Уж он обязательно явится. Он, как десять пробьет, непременно сюда приходит, на вокзал поглядеть.

Большие вокзальные часы показывают десять.

Сложив рупором ладони, щупленький старичок кричит:

— Петрович!

— Я, — доносится в ответ, и на мосту появляется огромная фигура.

— Видал? — торжествует старичок.

Интимная любовь к своему родному делу характерна не только для стариков, связанных с дорогой на протяжении десятков лет. И молодое поколение так же любит свое дело. Это с особенной отчетливостью можно подметить на примере самой Аринки.

Когда ее отца, вышедшего на пенсию, «выставляют» с поста, она воспринимает это оскорбление как нанесенное ей лично.

— Послушайте,—говорит она, размахивая кистью, с которой летят брызги извести, — это кто же здесь, например, посторонние? Или мы, может быть, посторонние?

— А кто же еще? — ухмыляется мастер.

— Посторонние? — кричит она. — Не смеете вы нас так обзывать. Не смеете вы нас гнать отсюда!

Брызги извести летят на мастера.

— Легче, легче! — защищается он.

— Никуда мы не пойдем! — кричит Аринка. — Это наша железная дорога! Мы на ней состарились.

Ее оскорбляет самое предположение, что она и ее отец могут быть приняты за посторонних. И она отправляется в город добиваться правды. Она не умеет отделить себя от старика-отца. Ей кажется, что его сорок лет служения любимому делу являются фактом их общей биографии. И прорвавшись на закрытое заседание управления дороги, она отстаивает с убежденностью свое право на сохранение поста.

— Это как же? — взволнованно начинает она. — Или вы хотите, чтобы дорога без охраны осталась? 145-й пост закрыли, а дальше что будет? У нас место глухое, долго ли случиться беде? Мы сорок лет на посту, а мастер, мазепа, гонит с линии прочь

Молоденькая девушка, почти девочка, она с совершенной искренностью переносит на себя те ощущения, которые испытывает ее отец. Вот почему ее поведение приобретает характер особой детскости. Эта детскость в равной степени окрашивает ее действия, когда она борется за сохранение поста и когда впервые сталкивается с любовью. Аринка — девушка-подросток, у которой только-только пробуждается полное восприятие жизни.

Эта черта центрального образа возникла у авторов фильма неслучайно. Высокодраматический эпизод они превратили в повод для создания комедийного сюжета, который сближает Аринку с любимыми героями Франчески Гааль.

Что же объединяет Аринку, например, с Петером или Катериной?

Прежде всего элементы прямой эксцентричности в поведении.

Приведем несколько примеров.

Аринке нужно проникнуть на заседание правления дороги, чтобы добиться отмены распоряжения о закрытии поста № 145. Но на заседание ее не пускают. Сидя в приемной, она видит, что в зал заседаний проносят подносы с чаем. Тогда она направляется в буфет, заказывает 20 стаканов чаю и на подносе (как будто она официантка) вносит их в зал заседаний. Раздавши чай, она присаживается на кончик стула, ставит возле себя стакан чаю и размешивает его ложечкой так, как это делают другие. Так незаметно пробралась она на заседание, став как будто его участницей.

Ее выгоняют. Она снова в приемной. Заседание уже кончилось. Из кабинета начальника доносятся звонки. Никого из секретарей нет в приемной. Наконец, раздраженный начальник выглядывает из двери и требует бумаги на подпись. Аринка, увидев под столом корзинку с бумагами, несет ее в кабинет и таким образом снова проникает к начальству.

Снова неудача. Но, подслушав разговор, из которого она узнает, что вечером начальник идет с женой в концерт и что билет для жены оставлен в кассе, Аринка, выдав себя за жену начальника, получает из кассы этот билет и подсаживается к бюрократу, который упорно не желал ее выслушать.

Все эти в бытовом отношении маловероятные трюки героини и составляют содержание ее поведения в картине. Но содержание это чисто внешнее. По существу же за ним кроется иное: Аринка — представительница нового поколения армии железнодорожников. Ее эксцентрические трюки во многом оправдываются целеустремленностью ее поведения. Это не просто веселые приключения забавного подростка, а настойчивые поиски справедливости, осуществляемые столь своеобразным путем.

В этом отличие Аринки от героинь картин Франчески Гааль, несмотря на явную подражательность приемов, используемых М. Тевелевым и С. Полоцким. Вместе с тем мы вправе спросить, нуждается ли образ героини советской комедии в обрисовке теми же средствами, которыми рисуется, например, героиня Катерина? Ведь несмотря на принципиальную разницу в направленности, ассоциации зрителя картины неизбежно будут переводить Аринку в план некоей «по-советски модернизированной» Гааль! Нужно ли это? Верными ли будут подобные ассоциации, учитывая конкретную обусловленность образа героини реальными чертами нашей действительности? Думается, что налицо нарочитая ставка на эту «модернизацию», тем более, что от многих кинематографистов можно нередко слышать слова сожаления, что наши драматурги «еще не создали образа советской Франчески Гааль»...

Такова одна композиционная особенность сценария с ее сильными и одновременно слабыми сторонами.

Вторая — иного плана.

У авторов нехватило выдумки на органически целостный сюжет. Им не удалось довести все линии развития образов картины до завершения без перерыва в течение сюжета.

В результате буффонно-эксцентрических приключений Аринка добилась победы: пост сохранен, и отец оставлен на работе. Мало того, старики-пенсионеры вернулись на дорогу, они заместят недостающих обходчиков.

Но авторам этого мало: они хотят довести сюжет до более «капитальных» обобщений. Вот почему на долю Аринки выпадает честь предотвращения диверсии. Именно она обнаруживает врага, пытающегося пустить под откос воинский эшалон. Враг пойман, тяжело раненая Аринка находится на излечении в госпитале.

Нечего и говорить о том, что резкий переход от лирико-буффонной комедии к «диверсантской» драме мало оправдан и обусловлен, повидимому, желанием во что бы то ни стало вернуться к реальной основе сюжета, т. е. к той стрелочнице, о которой мы говорили в начале статьи. В начале же мы говорили и о закономерности обращения к жанру героической комедии. Спрашивается, в какой степени советизированная Франческа Гааль является центральным образом героической комедии? Думается, что здесь не может быть двух мнений: жанр Петера не имеет ничего общего с героикой, хотя бы и в комедийном разрезе. И действительно, как можно сочетать в Аринке противоречивые черты «лукавой девочки-зверька» с девушкой-героем? Как уложить в одно произведение буффонную эксцентриаду и остро драматическую коллизию? Как убедить зрителя, что и то и другое органично и правдиво? Да и нужно ли это сочетание обычно несочетаемых элементов? Разве образ Аринки, добившейся справедливости, победившей чинуш и тупиц, настойчиво отстоявшей то, что она считает единственно справедливым, недостаточно значителен сам по себе? Или он обязательно должен быть дорисован до конца, хотя некоторые дорисовки способны умертвить жизненность «эскизно» схваченного образа?

Сценарий Аринка несет на себе следы издержек той драматургии, которая подобно «Огням маяка» полагает, что злободневность тематики лучше всего обеспечивает произведению права на существование. Нечего и говорить, что появление диверсанта обостряет сюжет, заставляет учащенно биться сердце! Но сколько раз критике придется повторять одно и то же: тема вредительства и диверсии слишком сложна и ответственна, чтобы обращаться к ней походя, как к своеобразной острой приправе к обеду!

Аринке эта приправа особенно не по нутру, потому что три четверти сценария направляют внимание зрителя в другую сторону, не только оставляя без рассмотрения природу вредительского акта, но и совершенно затушевывая образ врага. Враг в Аринке это некто бритый, вполне загадочный и затемненный. Это злодей, неизвестно откуда появившийся. Он врывается в буффонно-лирический сюжет словно по ошибке или из другого сценария. Он своим появлением свидетельствует только, что, по мнению некоторых литераторов, комедия в чистом виде якобы запретна и что наш зритель хочет заплатить за час смеха двадцатью минутами гиньольных волнений, иначе он потребует деньги обратно.

Желание во что бы то ни стало ввести сценарий в форватер «больших и острых тем» выражается не только в эпизоде с диверсией, но и в завершении любовной темы Аринки. О ней скажем несколько подробнее.

Аринка экспонируется на этой теме. Мимо поста № 145 почти каждый день проезжает на своем паровозе машинист Сергеев. Изо дня в день видит он девушку. Она видит его. Но поезд проходит, не останавливаясь. И вот в один прекрасный день между машинистом и стрелочницей завязывается «переписка». Уголек, завернутый в записку, летит к ногам девушки, а на следующий день машинист читает ответные слова, написанные известкой на большом ведре, повешенном у поста, или на насыпи. Так начинается роман...

Он очень тепло и лирически написан, этот эпизод первой любви. Он смешно и остроумно развивается в центральной части сценария. Но бестревожная любовь советской молодежи кажется авторам недостойной экранизации. Они «осложняют» ее по мере сил и способностей.

Машинист призывается в армию. В воинском эшалоне он едет на Дальний Восток. И вот именно этот поезд должен быть пущен диверсантами под откос. И этот именно поезд Аринка спасает, чуть не пожертвовав своей жизнью.

Хватит этого? Нет, оказывается, мало.

Неожиданно сценаристы прекращают нормальное течение сюжета. Они делают скачок во времени, перенося действие на 2—3 года вперед. Машинист Сергеев, где-то за скобками сценария ставший лейтенантом, так же за скобками сражается под Хасаном и возвращается в столицу в числе героев-дальневосточников. У поста № 145 поезд неожиданно для героев картины останавливается только для того, чтобы бывший машинист и бывшая стрелочница (за эти годы она стала помощником машиниста) могли объясниться друг другу в любви... Это уже откровенный сахарин!

Отсутствие чувства меры мешает многим из наших драматургов театра. Можно было бы привести немало примеров, когда потеря масштаба приводит к тому, что и в без того сладкое блюдо без меры досыпается сахар. И, право же, незачем драматургам кино именно этой неприхотливой кулинарной операции учиться у их товарищей по театру!

В одной из пьес доктор, живущий в глуши, нашел способ лечения слепоты. Автор, желая достойно увенчать своего героя, привозит к нему целый международный конгресс академиков. Этот факт импозантен, но маловероятен и, главное, ничего не добавляет к характеристике прекрасного врача. Мы очень уважаем героиню сценария, спасшую воинский эшелон, мы уважаем и любим героя-хасановца, но мы думаем, что незачем останавливать по специальному расписанию экстренный поезд у будки стрелочника на пятнадцать минут, чтобы влюбленные герои могли договориться по личным вопросам...

Таковы противоречивые мысли о сценарии Аринка.

Они противоречивы, поскольку материал сценария толкает читателя из одной крайности в другую.

Могла бы получиться очень теплая, искренная и волнующая простотой и непосредственностью главной героини комедия. Могла получиться веселая комедия о настойчивости, о преданности своему делу, о наивной и крепкой любви—комедия, в которой вполне закономерны элементы эксцентриады и во многом правомерны поиски нового комедийного героя.

Но кто-то внушил авторам, что тема должна быть разрешена «значительно». Кто-то подсказал им, что комедия, бытовая комедия с использованием типических обстоятельств и характеров, комедия идейно осмысленная — это еще полдела, что нужно «углубить» до максимума сюжет, привнести в него побольше черт «ба-альшой» формы, и только тогда все будет в порядке. Им внушили, что это и есть героическая комедия!

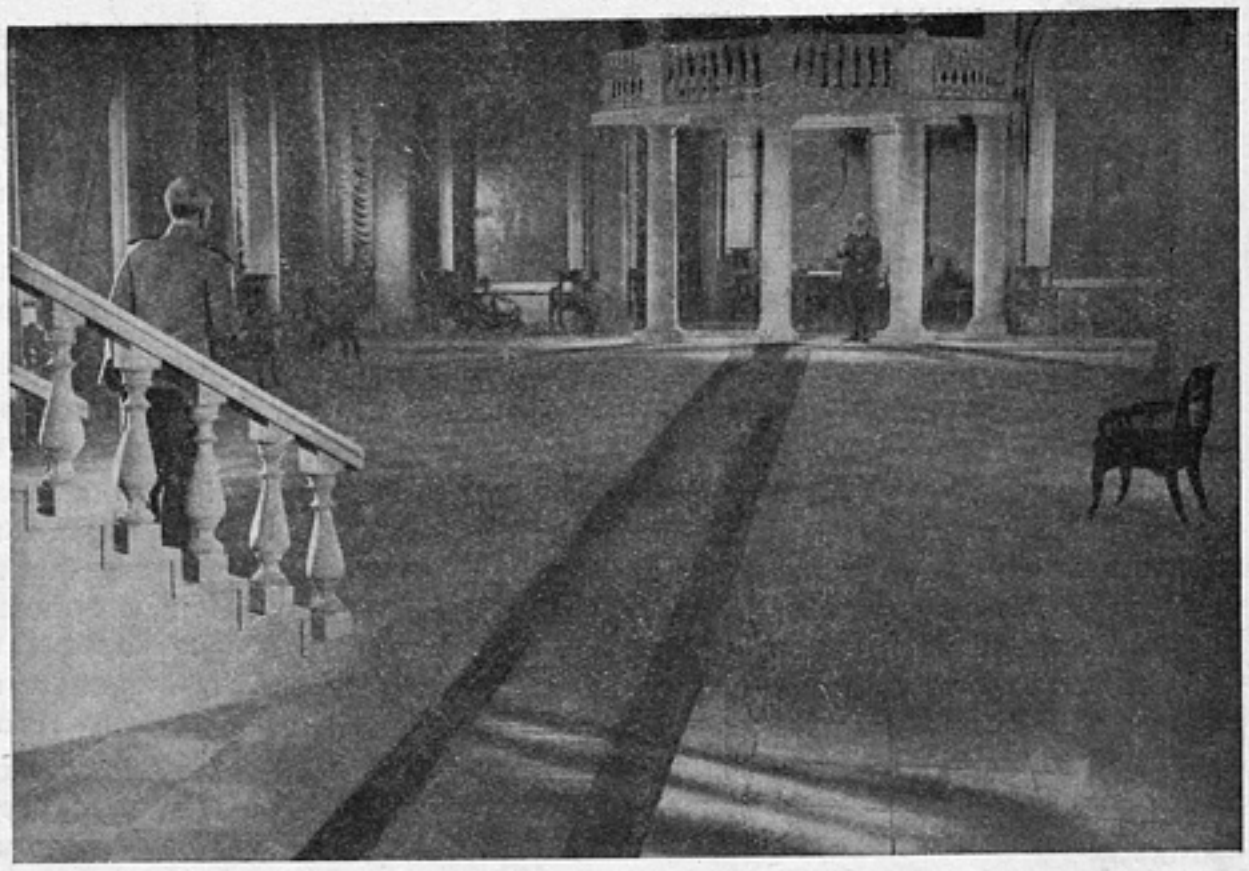
«ВСАДНИКИ»

Сценарий В. Павловского по роману Ю. Яновского. Режиссер И. Савченко. Оператор В. Окулич. Киевская студия

Режиссер и художник в кино*

Сергей Юткевич

Засл. деят. искусств



«ЧАПАЕВ»

Режиссеры бр. Г. и С. Васильевы. Ленфильм

Тема о роли художника в кино волнует меня давно. Мне, как и многим кинематографистам нашего «призыва», довелось начать свою практическую деятельность в кинематографе с художнической работы, — я занимался станковой живописью и театральной декорацией до прихода в 1926 году на Госкинофабрику. Явление это отнюдь не индивидуальное и на первом этапе кинематографа вполне оправданное, потому что в борьбе со штампами старого ханжонковского кинематографа опыт и зрительная культура, которыми обладали живописцы и художники, были полезны для нового киноискусства. Поэтому и Эйзенштейн, и Кулешов, и Чиаурели, и Пудовкин, и Довженко, и Козинцев—в прошлом художники. Этим отчасти объясняется в дальнейшем ряд преимуществ и недостатков в фильмах этих мастеров, потому что многое из того, что было ценно в живописной культуре, в статической изобразительности, в кинематографе — искусстве кинетическом—обращалось иногда в собственную противоположность. Изобразительные проблемы кинематографа до сих пор остаются теоретически совершенно не разработанными.

Поэтому хотелось бы говорить не только о ремесленных задачах художника-декоратора в картине, но вообще об изобразительной части кинематографического произведения и о том, как я представляю себе (и теоретически и по собственному практическому опыту) роль человека, который на титрах обозначается как «художник». По этому вопросу не существует никаких обязательных «точек зрения» и определившихся мнений. Это, между прочим, и хорошо, потому что вряд ли в искусстве нужно создавать какие-то догмы. Это дело экспериментальное, живое — это искусство, и прежде всего надо постараться извлечь те наблюдения, которые вытекают из практики нашего кинематографа и частично из опыта американской и европейской кинематографии.

Вопрос о роли, о творческом месте оформителя-художника в картине возникал несколько раз и в очень разнообразных формах. Если определять это «на-глаз», то можно сказать, что мы имеем ряд картин, в которых художник заметен, т. е. можно распознать, разглядеть в кадре творческую физиономию именно художника, а не только режиссера, актера, сценариста и т. д. И наряду с этим есть ряд кинематографических произведений, в которых художник не виден, вы не замечаете, что это за декорации, кто их делал и т. д. Соответственно существуют две точки зрения.

Первая из них гласит: художник в кинокартине и не должен быть виден, так как кинематограф — искусство чрезвычайно реалистическое и имеющее дело с реалистическими предметами, реалистической обстановкой и пр., и роль художника должна сводиться к роли организатора этих элементов, и никакой самостоятельной изобразительной культуры художник привносить в кинематограф и не обязан. А если и обязан, то скорее в области операторского искусства, т. е. по линии композиции кадра, отбора натуры и т. д., но непосредственно внутри кадра он не обязан оформлять пространство и играть самостоятельную роль вроде той, какую мы определяем художнику на театре.

Вторая точка зрения противоположна этой. Она утверждает, что художник равноправен в стилистическом оформлении картины, и в определении изобразительной стилистики кинопроизведения его индивидуальность играет решающую роль. В частности, мы знаем и такую практику — дофашистский этап немецкой кинематографии. На этом экспрессионистическом этапе роль художника чрезвычайно возросла. В картинах Кабинет доктора Калигари Роберта Винэ, Доктор Мабузо, Нибелунги, Усталая смерть, Фрица Ланга, Кабинет восковых фигур Пауля Лени (почти весь цикл немецких картин того периода) видно, что декорации играют в них совершенно самостоятельную роль: успех такой картины как Кабинет доктора Калигари, был обусловлен больше работой художника, чем режиссера. Когда впоследствии Винэ поставил еще ряд картин (а он ставил несколько картин и до Кабинета доктора Калигари и после него), то с очевидностью выяснилось, что картины эти ничем не примечательны и Винэ — режиссер весьма посредственный. Успех Доктора Калигари был успехом не новых методов режиссуры, а успехом правильного

---

* Статьей С. Юткевича редакция начинает обсуждение вопросов работы художников в кино.

выбора художника и сенсацией экзотического и непривычного стиля в кинематографе, потому что до Кабинета доктора Калигари доминирующую роль играли или американские ковбойские, детективные и психологические драмы, или буржуазные салонные драмы французского типа, или итальянские «обстановочные» боевики.

Даже Америка поддалась этому экспрессионистическому влиянию, и в Голливуд был приглашен ряд крупных художников, в частности Пауль Лени, поставивший в Америке Человек, который смеется. где он выступал не только как режиссер, но и как декоратор. Это была попытка американизировать экспрессионистическое влияние немецкого кинематографа, но она не привилась в достаточно широкой мере, и этот стиль можно рассматривать как стиль определенного этапа немецкой кинематографии.

В жанровой кинематографии существует большое количество примеров пышных обстановочных или «постановочных» фильмов, главным образом исторических, и в них главная роль принадлежит художнику. Однако мы можем насчитать очень мало примеров, где художник работал бы на высоком творческом уровне.

Обычно дело сводится к копированию исторических документов и материалов, к срисовыванию исторических источников, т. е. по сути дела проводится натуралистический принцип, приводящий к бутафорской декоративности и бесвкусице.

Многие, вероятно, помнят картины Фербенкса Робин Гуд, Багдадский вор и т. д. Искусство в этих картинах сводится к нулю. Это лишь дешевая стилизация, подделка под искусство, никак не больше.

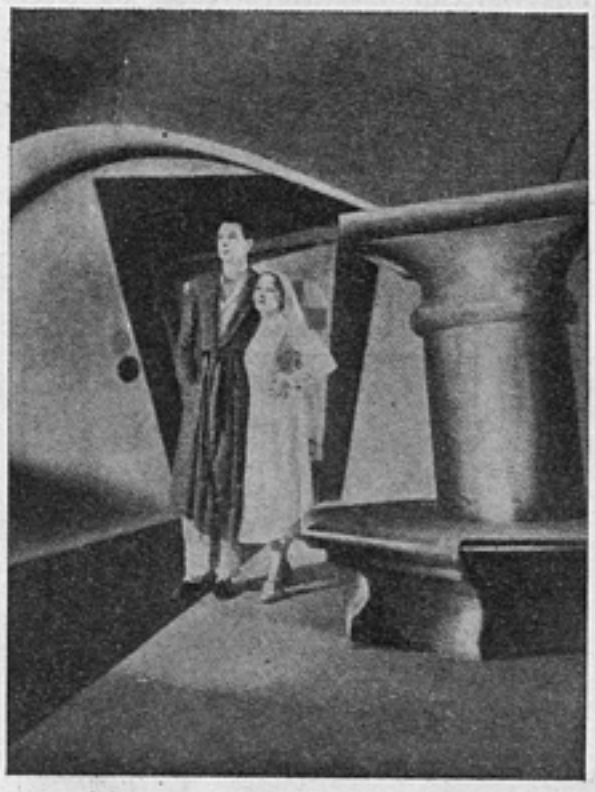
Это имеет свои исторические причины. Все то, что мы понимаем под культурой декоративного оформления, чрезвычайно слабо развито не только в буржуазном кино, но и в буржуазном театре. Если присмотреться к ним с этой точки зрения (а мы обязаны знать, что делается в соседних культурах, в частности — театральной), то легко увидеть, что так как буржуазный театр не знает понятия театра как творческого организма, а знает только понятие «спектакля» как отдельной, в сущности, механической единицы, то он и не сумел вырастить плеяду художников, которые могли бы стилистически определять то или иное движение в театральном искусстве.

Пропагандистами элементов декоративного оформления как самостоятельных элементов в театре впервые явились русские художники.

Вкратце скажем только, что в период «режиссерского» театра, когда актеру по сути дела отводилось третьестепенное положение, на первое место вышли художники.

Об этом можно узнать из книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Здесь важно отметить лишь тот факт, что одно время театральный спектакль превратился в некий выставочный зал для работ художника. Это имело чрезвычайно отрицательные последствия для развития театра, и мы наблюдали затем эпигонство, которое завело ряд театров в формалистический тупик. Но, с другой стороны, в этом же явлении заключались положительные факторы — театральное декоративное искусство расцвело до степени самостоятельного искусства, ибо раньше оно считалось отхожим промыслом для художника, и в расчет принималась только чистая станковая живопись.

Русскому театру удалось доказать, что театральная декоративная живопись есть самостоятельный вид искусства, и особенно ясно это стало после Великой Октябрьской социалистической революции, когда советский театр блеснул исключительным мастерством целой плеяды советских художников, осуществивших цикл очень интересных постановок. Достаточно указать, что ряд крупнейших произведений театральной живописи сохранился до сих пор, хотя спектакль есть временное зрелище.



«ПРОЩАЙ ОРУЖИЕ»

Режиссер Франк Борзедж. На фото: арт. Гарри Купер и Эллен Хаус

Что это доказывает? Только то, что в русской декоративной живописной культуре к моменту возникновения советского кинематографа, очевидно, было накоплено очень много средств выразительности. Я думаю, что если бы любому нашему театральному художнику, даже и незнакомому со спецификой кинематографа, предложить оформить вещь с такими задачами, которые ставят себе американцы, он справился бы лучше чем американские ремесленники, которые до сих пор находятся не в ладах с этой культурой.

Я думаю, что мы должны стоять на такой принципиальной позиции, из которой явствует, что каждое средство кинематографической выразительности является равноправным элементом в общей системе воздействия. Поэтому нет смысла говорить о том, что художник у нас должен быть вычеркнут, превращен в постановщика «дежурных» павильонов, — практика показала, что художника часто превращают в такой персонаж, используя сомнительное наследие старого провинциального театра. В очень многих фильмах примеры этому налицо: беспомощное оформление, художественно абсолютно непродуманное, совершенно не реалистическое и пачкающее весь фильм. И наряду с этим в наших советских фильмах встречаются примеры того, как художник, найдя свое органическое место в картине, становится ценной творческой величиной. Тому свидетельство практика таких мастеров, как Суворов, Каплуновский, Шпинель, Дубровский-Эшке, Уткин, Егоров, Козловский, Уманский. Работу художника нельзя отрывать от всей стилистики кинопроизведения. Это значит — ее нельзя отрывать от авторского замысла; это значит — ее нельзя отрывать от режиссерского замысла. Мне кажется, что лучшие традиции советского кинематографа построены на том, что картина рождается не просто как рыночное произведение, когда из режиссера, оператора, художника и т. д., собирается конгломерат, выпускающий некую рыночную ценность — кинокартину, а советский кинематограф начинается там, где на основе высокой идейности и творческой принципиальности происходит рождение творческого коллектива. Здесь во-

прос содружества режиссера с художником, их обоих с оператором и всех вместе с актерами — секрет и залог того, чтобы произведение вышло наиболее полноценным.

На практике приходится встречаться с таким моментом, когда по техническим условиям художник оказывается в очень невыгодном положении. Можно построить очень сложный и интересный павильон, но он будет неправильно снят оператором, и вся работа останется за пределами картины. Можно построить интересный павильон, но режиссер не учтет его в своей планировке, и эта работа останется вне поля воздействия. И наоборот, мы часто наблюдаем случаи, когда художник, хорошо знающий кинематограф, пользуется очень скромными средствами выразительности и в содружестве с режиссером и оператором создает интересное произведение. Условие сработанности, единого творческого почерка с режиссером и оператором является первым принципом плодотворной работы художника и кинематографа.

Я лично держусь еще и другой точки зрения, что работа художника прежде всего неотделима от драматургической проблемы. Трудно представить себе такого художника, который мог бы с одинаковой легкостью и ловкостью сделать одинаково интересные вещи, иллюстрирующие любого автора. Есть такие храбрецы, которые по принципу «чего изволите» берутся за все: сегодня могут делать декорации для современной вещи, завтра проиллюстрировать Достоевского, послезавтра оформить историческую вещь и т. д.

«СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»
Режиссер Уоллес Уорслей

Конечно, при некоторой ловкости рук это вполне возможно, но речь идет о художнике другого типа — художнике, который является самостоятельным творческим интерпретатором авторского замысла. Мне кажется, что работа настоящего художника начинается значительно раньше, чем он начинает что-то рисовать или строить макет, т. е. уже пластически выражать свой замысел. Она начинается прежде — там, где начинается умение художника богато и всесторонне ощущать замысел художественного произведения, трудное умение по-своему, по-новому, глубоко прочитать драматургический замысел.

Практика театрально-декоративной живописи подтверждает это мнение.

Мы видим, что многие художники оказались хорошими художниками лишь для определенной стилистической линии, им внутренне близкой. Напомню такого художника, как Симов. Он никогда не был очень сильным стилистом, эскизы или макеты которого могли бы остаться как экспонаты самостоятельного живописного обличия. Однако его трактовка Чехова на театре очень устраивала Станиславского, и это были лучшие симовские работы. Значит, тот же Симов мог найти даже при несколько ограниченном диапазоне выразительных средств свою определенную стилистическую линию при столкновении с близким ему автором и режиссером. Он очень верно и талантливо раскрыл лиризм чеховской драматургии. Станиславский вообще гениально угадывал и раскрывал художников

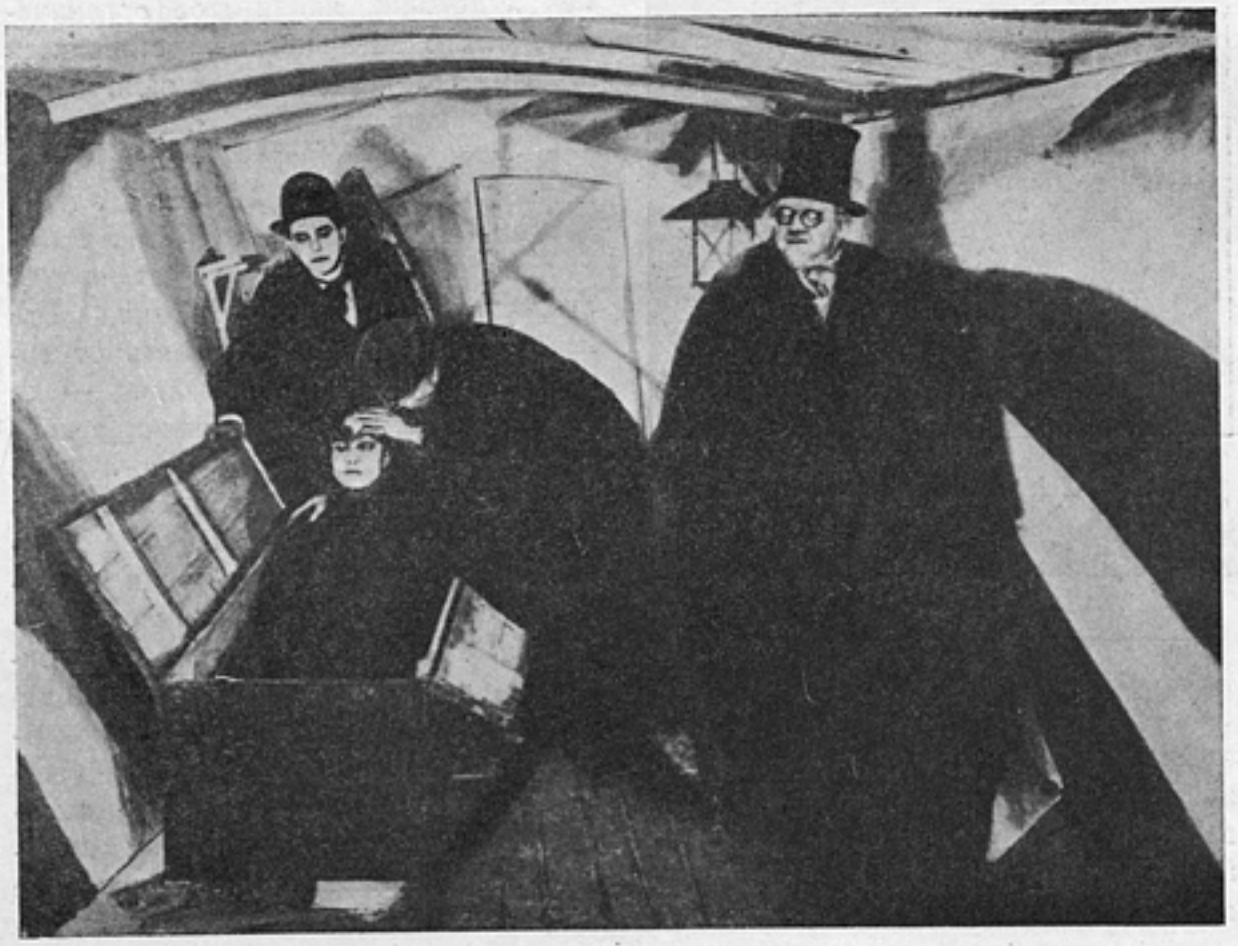
Вопрос о совпадении творческого стиля художника не только с режиссером, но и с драматургом, чрезвычайно важен. Поэтому всякому режиссеру, прежде чем приступить к работе, нужно воспитывать свой вкус, расширять свой горизонт, сделать себя очень восприимчивым, тренировать себя прежде всего на умении прочесть драматургическое произведение, т. е. на умении увидеть образ будущего произведения.

Думаю, это и есть единственный ответ на вопрос, в чем же задача художника. Будь это на театре, в книге, в кинематографе—везде, прежде всего, одна эта задача; все, что пойдет против этого образа, не воссоздаст его пластически,—непригодно.

Возьмем наиболее яркий пример: кажущееся отсутствие художника в картинах Чаплина. На первый взгляд в них совершенно отсутствует художник, ибо в наше понимание функций художника не укладываются традиционные павильоны, в ранних картинах совсем грубые, почти лубочные, напоминающие иногда задники провинциальных фотографов, в последующих картинах, несколько более причесанные, но никогда как будто бы не имеющие самостоятельного декоративного выражения. Сознательно ли делает это Чаплин или бессознательно? Думаю, что он делает это абсолютно сознательно, с очень твердым и верным расчетом.

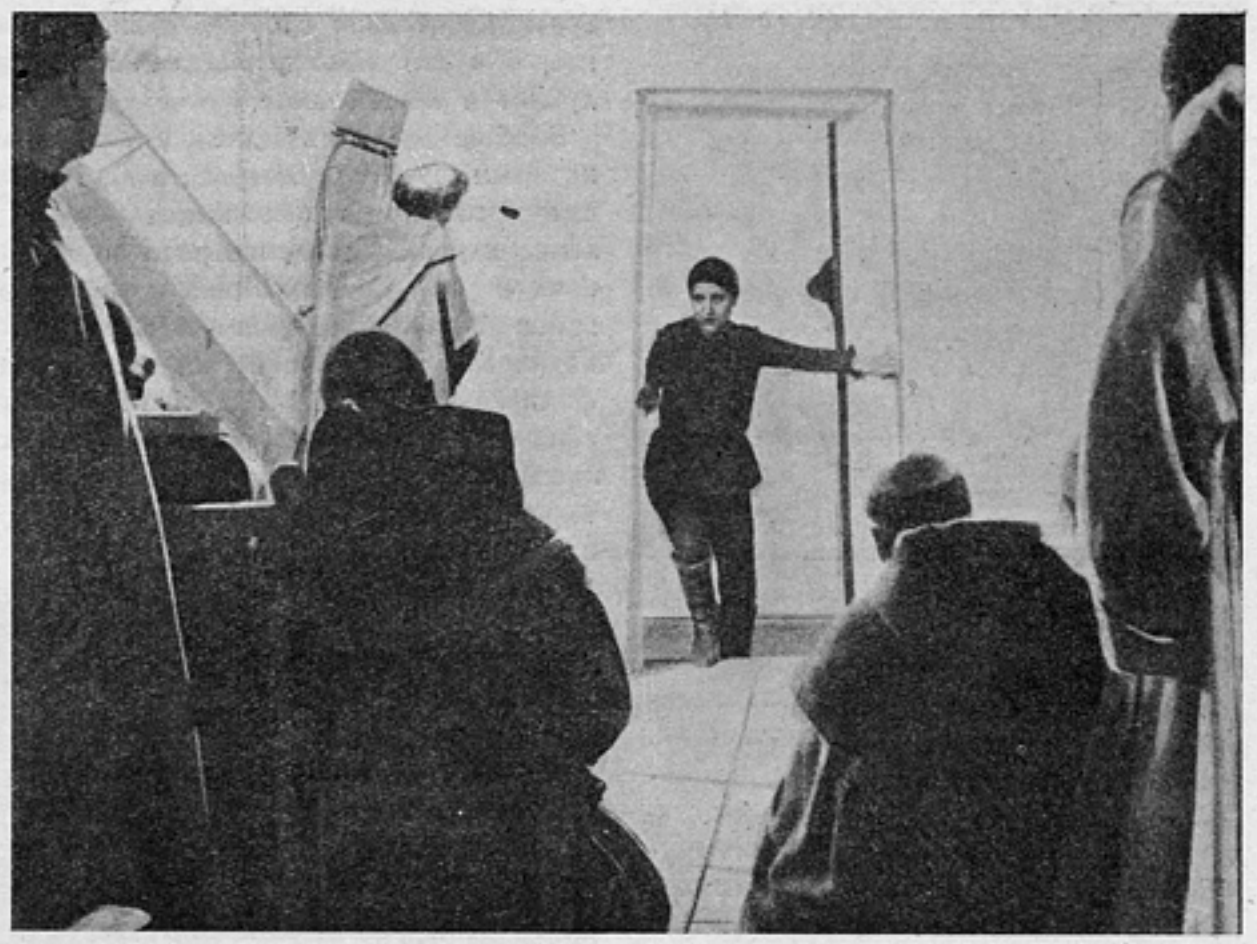
Стиль работы художника в картинах Чаплина (а с ним работает по-

«КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ»
Режиссер Роберт Вин



стоянный художник) определяется основной задачей: предельная подчиненность основному стилю картины, который заключается в выразительной работе человека, в выразительной работе самого Чаплина. Поэтому все остальное, все, что может занять самодовлеющее место, как бы оно ни было само по себе хорошо, будет мешать основному. Это подчинение художника задачам картины, это самоограничение не есть закон для всей кинематографии, но для картин Чаплина оно закономерно и оправдано. Представим себе, что художник в той же Парижанке выстроил бы роскошный небанальный ресторан; одно разглядывание его отнимало бы у нас время. А Чаплину, который работает чрезвычайно экономно, этого не нужно. Известно, что в Парижанке он построил павильон ресторана с четырьмя стенами и с замаскированным киноаппаратом; этим он пытался создать иллюзию абсолютно реалистической обстановки для актера. Что это — натурализм? Для каждого знающего творчество Чаплина ясно, что натурализм и Чаплин — это понятия несовместимые, но что Чаплин сознательно играет на таких контрастных построениях. Ведь маска самого Чаплина условна по своему гриму, движениям, костюму, однако рядом с ним работают актеры в совершенно иной, казалось бы более реалистической манере (я не говорю о его партнерах из цикла короткометражных комедий). Но ни у кого не возникает сомнения в том, что и Чаплин и его партнеры— это персонажи из одного фильма, а не из разных, не возникает мысли о стилистическом разнобое или об эклектике.

Теперь представим себе, что Чаплин играл бы в несколько более условных декорациях, что, казалось бы, должно быть стилистически ближе маске Чаплина. Раз Чаплин условен, думается, должны быть условными и декорации. Однако мудрость Чаплина и заключается в том, что он условный как будто персонаж ставит в предельно реалистическия даже скорее натуралистические декорации. Это использование закона о контрастах фактур. Не потому ли и Пикассо стал вклеивать в свои картины газетные вырезки? Я не оцениваю здесь значения этого опыта, но привожу его лишь как пример того, что в изобразительном искусстве вопрос о соотношении фактур играет очень важную роль, а Чаплин эту почти документальную точность и хроникальную



Режиссер Карл Теодор Дрейер

«СТРАСТИ ЖАННЫ Д'АРК»

подлинность в сочетании с условностью приемов игры использует как абсолютно закономерный художественный прием.

То же самое можно сказать и о работе оператора в картинах Чаплина. Трудно представить себе, чтобы Чаплин стал искать оператора, который мог бы давать изысканные ракурсы, сложную игру свето-тени и т. д. Чаплину это также не нужно. Чем прозрачнее и проще оптическое воз-

«МЕЛОДИЯ БРОДВЕЯ»

Режиссер Гарри Бомонт

действие картины, тем лучше доходит главное, к чему он стремится. Сравним стиль чаплинской фотографии с фотографией Гриффита, который использовал свет и оптику очень эмоционально и в то же время хаотично, заботясь лишь о воздействии отдельного куска. Поэтому у Гриффита вы можете найти натуралистический павильон и рядом крупные планы из того же павильона, снятые на черном бархате, резкое использование контржурного света, скачкообразное чередование резкой и мягкой оптики, судорожный ритм, то дальних, то крупных планов, т. е. все то, что вытекает из его романтической режиссерской стилистики.

Такова же и драматургия Гриффита: она взъерошена, повышенно чувствительна и резко контрастна. Картины Гриффита «ходят ходуном», они беспрерывно колеблемы вулканическим темпераментом их созидателя. Чаплиновская же драматургия построена на основах такой классической уравновешенности, что мельчайшее стилистическое отклонение в ту или другую сторону заставит зашататься все здание.

Я привел эти примеры, чтобы подчеркнуть, насколько органически связана роль художника с драматургическим замыслом произведения, со стилистикой режиссера и оператора, в каком тесном и сложном взаимодействии находятся все компоненты кинофильма.

Существует также негласная теория, что художник вообще не очень нужен,—ведь его задача сводится только к тому, чтобы «обставить» место игры. Я думаю, что эта точка

«НОЧЬ НАПРОЛЕТ»
Чарли Чаплин

зрения неправильна, хотя кинематограф действительно позволяет работать с очень лаконичными элементами внутрикадрового воздействия. Практика показала, что даже на натуре, т. е. там, где, казалось бы, задача художника сводится к минимуму, у хороших режиссеров коэфициент «творческого использования художника» очень высок. Я уж не говорю о таких этапах, как выбор натуры, так как это явный момент отбора стилистических средств, и совершенно ясно, что он должен производиться глазом художника. Но если проанализировать картины мастеров, то легко увидеть, что натура в них предельно организована. Ведь снимать на натуре — это не значит притти в любое место, поставить аппарат и начать «крутить». Задача пластической организации натуры значительно сложнее и интереснее, чем это кажется людям, не сведущим в нашем деле.

Вообще же есть две опасности, которых следует остерегаться. Первая — это натуралистическое оформление картины, сведение роли художника к роли обстановщика и мебельщика. Таких примеров достаточное количество и в нашей кинематографии, когда элементы декоративного оформления картины чрезвычайно непродуманы, хаотичны и невыразительны. С другой стороны, мы сталкиваемся с элементами излишне самостоятельного, идущего вразрез с замыслом драматурга и режиссера, воздействия художника.

Это я знаю по собственному опыту. Когда я только начинал работать в кинематографии, мне было поручено оформление одной картины. С огромной жадностью набросился я на работу, и так как это был мой «дебют», то я решил показать все, что умел, — показать, как говорится «товар лицом». Про себя я решил: какова бы ни получилась картина, но свою работу покажу достаточно полно. Построить нужно было много павильонов — около тридцати — и я начал их строить на разные лады. Это было полезно для меня,—я мог испробовать различные комбинации, которые меня увлекали, — но в самом главном я ошибся. Я подчинил себе режиссера, напридумывал таких вещей, которые не проистекали из внутренней потребности произведения, навязывал режиссеру свое толкование тех или иных сцен; правда, именно для этого режиссер меня и позвал: он не знал, что делать с картиной, сценарий был очень плох, и нужно было «начудить» возможно больше, чтобы за чадом этих чудачеств труднее было разглядеть гнилую основу картины. «Выдумывали» в этой картине, кроме меня и режиссера, еще Шкловский и Охлопков, и нам было интересно и весело работать всем вместе.

Тут сошлись интересы всех, кроме... интересов зрителя и картины, которые на этом деле весьма и весьма пострадали. Но я практически увидел, что выходит и что не выходит.

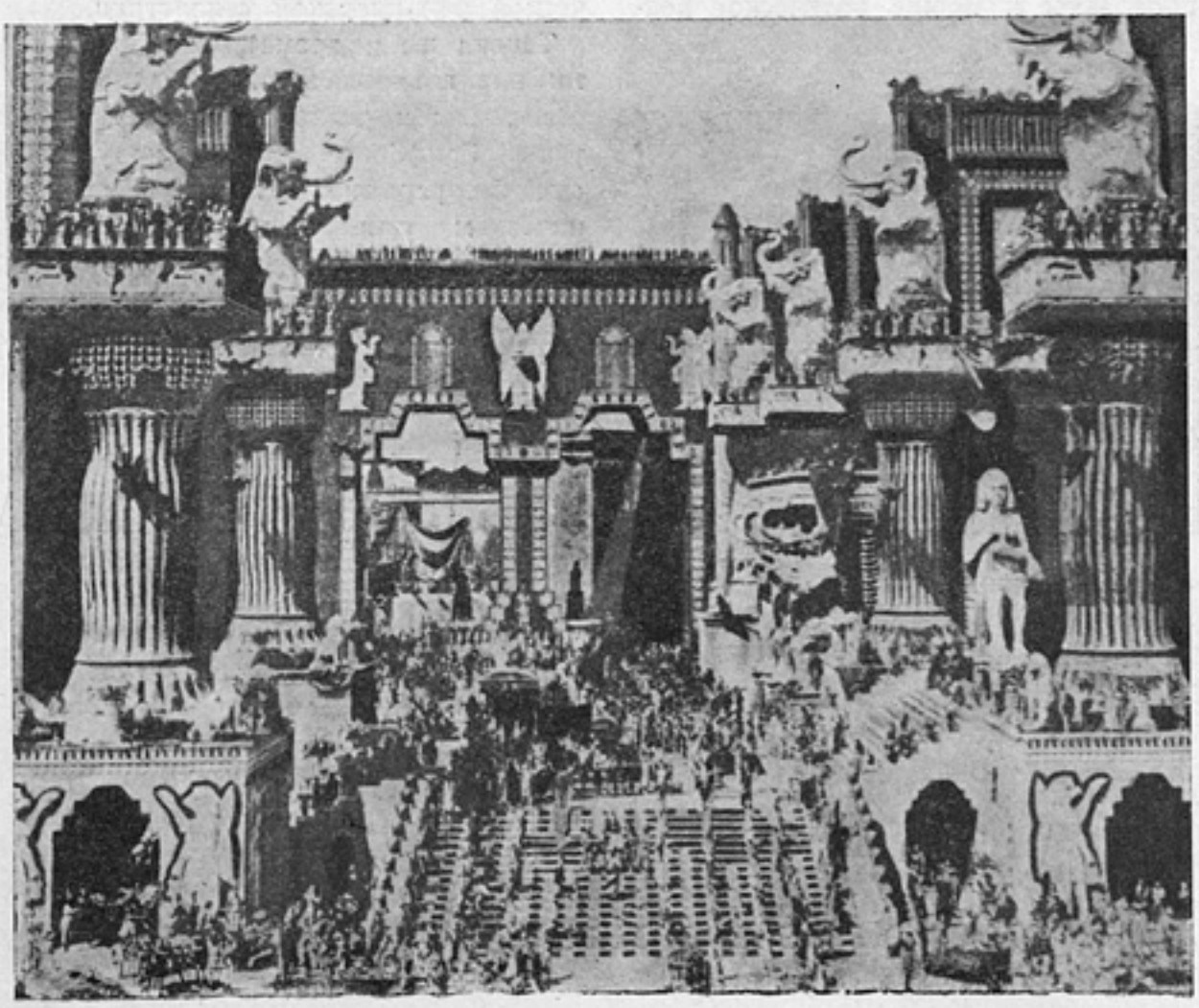
Практика убедила меня, что даже если художник и интересен сам по себе, но не совпадает с общей стилистикой картины, и картина, таким образом, отчасти по его вине не получается, то сам художник на этом только теряет. Когда я это понял, то во второй картине сделал вещи более правильные. Пусть там я был менее заметен, но картина в целом получилась лучше, а от этого выиграла и моя работа.

Только впоследствии, уже занимаясь режиссурой, я понял, к чему сводится роль художника и как определить те элементы, которые находятся вполне во власти художника и для которых художник необходим. Прежде всего — это организация пространства.

Существует два способа «заказа» художнику. «Мне, режиссеру, важно, как вы расставите стулья» или «Придумайте мне что-нибудь «почуднее». Когда режиссер звал меня оформлять первую картину, он так и говорил: «Вы — в прошлом «эксцентрик», придумайте почуднее». Я и придумывал какие-то падающие веера, крутящиеся полы, светящиеся ширмы, кривые зеркала, фонтаны и пр. Оказалось, задача заключается не в том, чтобы придумать аттракционы, а в том, чтобы донести замысел и идею сцены, эпизода, картины в целом.

Здесь возникают очень интересные проблемы, роднящие работу художника с архитектурой. В театре художник имеет дело с совершенно условным сценическим пространством. или с декоративным иллюзорным пространством, или с плоскостным пространством, которое и подчеркивается как плоскостное. В кинематографе режиссер и художник имеют возможность организовать реальное пространство, причем в тех формах,

«НЕТЕРПИМОСТЬ»
Режиссер Давид Гриффит



которыми они владеют в совершенстве. Хотя мы имеем в кино абсолютно плоский экран, но вряд ли нужно напоминать, что кинематограф — искусство пространственное, что экран наоборот, чрезвычайно глубок и что поэтому углублять экранное пространство и правильно им оперировать — первая и интереснейшая задача кинохудожника.

Второе, не менее интересное средство выразительности—это масштаб. Разумеется, не следует думать, что если кинематограф позволяет оперировать грандиозными масштабами, то нужно строить грандиозные декорации. Дело в том, что кинематографический аппарат позволяет использовать соотношение масштабов как выразительное средство, т. е. дает то, чего мы лишены в театре (там ограниченные определенные размеры сцены обязывают к стандартным масштабам). В кинематографе же работа масштабами совершенно не ограничена.

Третья проблема — фактура. Кинематограф может также широко пользоваться самой разнообразной фактурой.

Наконец, свет. В кинематографе, пока лишенном цвета, художник приобретает не менее мощное средство воздействия — естественный и искусственный свет, который следует понимать не только как способ освещения актера.

Хороший живописец всегда узнается не по цвету, а по тону, по умению пользоваться тональностью. То же происходит с живописной культурой в кинематографе, где свет позволяет работать, пользуясь очень большой и разнообразной гаммой, несмотря на то, что он находится в распоряжении оператора, а не художника. Поэтому особенно важно содружество оператора с художником — правильное пользование тональностью приобретает чрезвычайное значение.

К перечисленным элементам зрительного воздействия нужно еще добавить такие средства (которые каждый кинорежиссер обязан изучить в совершенстве и уметь ими пользоваться), как все выразительные возможности, предоставляемые кинематографическим аппаратом.

Художник должен уметь снимать сам или, в крайнем случае, точно видеть глазом кинематографического аппарата. Это открывает много новых возможностей, ибо кинематограф любит, чувствует и умеет пользоваться такой важной вещью, как деталь, т. е. тем, что в театре ограничено расстоянием. Хорошо выбранная деталь иногда может прозвучать сильнее и выразить гораздо больше, чем обширный, но невыразительный план.

Ракурс, или точка зрения, является также преимуществом кинематографического художника, потому что в театре пространственное построение можно видеть только в той мертвой точке, на которой предполагается глаз зрителя в зале. В кино мы имеем подвижную точку, особенно если

«ПОДРУГИ»

Режиссер-художник М. Левин. Мосфильм

умело использовать движущуюся камеру. Я рассматриваю ее не натуралистически. В большинстве случаев движущаяся камера применяется только тогда, когда человек идет из одной комнаты в другую и за ним движется аппарат. Однако каждое движение аппарата должно рассматриваться художником как задача такого оформления пространства, чтобы с каждой новой точки оно выглядело иначе, т. е. непрерывно выразительно.

Что же все-таки является начальной отправной точкой для работы художника? «От какой печки» он начинает танцевать? Мне кажется, что художник начинает «танцевать» от той же печки, что и режиссер, т. е. от совместной работы по раскрытию драматургического произведения. И это — единственное условие творческого успеха. Только в этом случае произойдет правильное взаимодействие элементов.

В театре встречаются такие режиссеры, которые, получив пьесу, выбирают художника «помоднее» и говорят ему: «Будьте любезны сделать макет». Художник уходит домой, ломает голову и приносит некий план пространственного оформления спектакля. Режиссер с некоторыми поправками (которые делаются главным образом для сохранения «чести мундира») принимает макет и планирует по нему действие, причем планирует так, как подсказал художник. В 1922 году в Камерном театре была поставлена пьеса «Ромео и Джульетта». Для оформления спектакля режиссер пригласил Экстер — известную художницу-экспрессионистку, которая настроила на сцене нечто весьма модное, но очень далекое от Шекспира.

Для игры были оставлены крошечные площадки, а все остальное занимали лестницы и мосты, развернутые по вертикали. Играть актерам было негде. Впрочем, они не столько играли, сколько думали, как бы не сверзиться с высоты третьего этажа. Ничего хорошего из этого не получилось. Хотя Экстер преподнесла себя очень пышно, наворотила эффектно поблескивающей жести и т. д., но за художником не видно было ни Шекспира, ни актеров, ни режиссера.

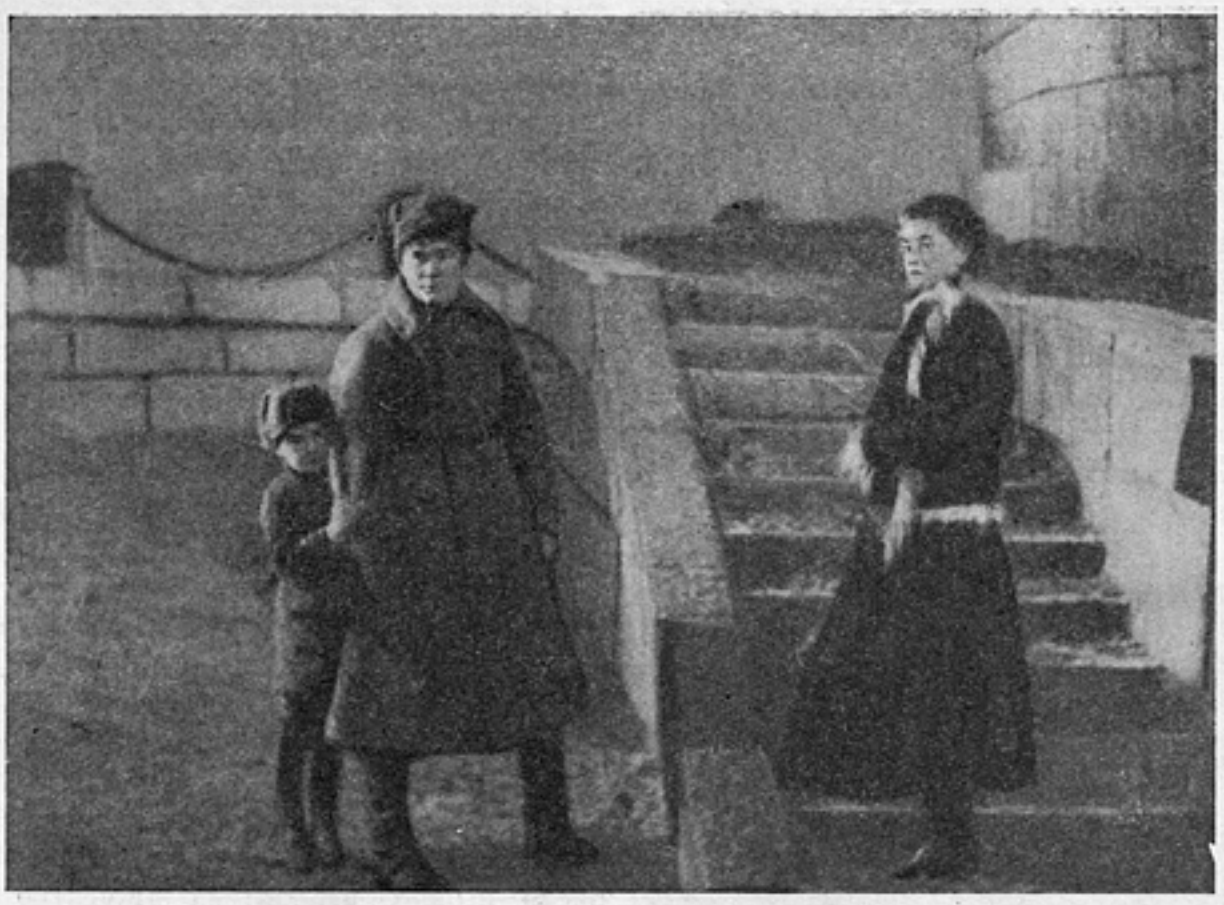
Второй случай в том же театре, когда для оформления «Человека, который был четвергом» был приглашен Веснин, очень крупный и интересный архитектор. Веснин выстроил на сцене сложный «универмаг». От Честертона также ничего не осталось, так как этот универмаг заиграл как самостоятельный аттракцион: двигались лифты, загорались рекламы и т. д.

А когда тот же театр оставлял актерам поле деятельности, то получались более интересные результаты. Вспомним оформление В. Рындина для «Оптимистической трагедии», где найдены выразительная простая площадка и хороший фон горизонта, которые и позволили передать мужественный колорит пьесы Вишневского.

Итак, на театре мы наблюдаем достаточно частые примеры, добровольного подчинения режиссера художнику, передачи ему своих функций; режиссер полагается на волю случая: удачно поймет художник замысел драматурга — будет хорошо; поймет неудачно — будет плохо.

Второй вариант — это абсолютное подчинение художника режиссуре: «Обставьте мне дежурный павильон!»

Оба эти варианта возможны и в кинематографе и оба эти варианта неправильны. Правильно другое. Автором постановочного плана является режиссер, но режиссер — обязательно вместе с художником и с оператором (я не устану подчеркивать, что взаимодействие этих элементов в кинематографе особенно важно). Поста-



«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»
Режиссер Е. Дзиган. Художник В. Егоров. Мосфильм

новочный план рождается после того, как режиссер правильно поймет драматургическое произведение. Мне неоднократно приходится акцентировать и этот момент, потому что, на мой взгляд, в нем заложено будущее советского кинематографа. Мы никуда не двинемся дальше, если не будет двигаться наша драматургия. У нас образовался своеобразный разрыв — разрыв между опытом, накопленным у режиссеров, актеров, операторов, и непоспевающей за этими темпами драматургией, в которой еще слишком мало сильных и выразительных образцов подлинной кинематографической культуры.

Но предположим, что у нас имеется хороший сценарий, настолько хороший, что его не надо переделывать три месяца.

Если это так, то возникает постановочный план. В чем конкретно выражается у режиссера постановочный план? Мне кажется, что он выражается помимо обязательных элементов режиссерской экспозиции, помимо детальной разработки образов, характеров, всей специфической режиссерской части, касающейся поведения человека на экране, также и в пространственном «видении» будущей картины. Но здесь «увидеть» картину без художника он не может, причем видеть он должен не «декоративное оформление», а поведение человека в определенной, конкретной атмосфере, в образной среде. Другими словами, режиссер должен увидеть общий образ картины. Подчеркиваю слово у в и д е т ь, так как считаю, что первым качеством режиссера является умение — до того как он снимает, до того как пишет рабочий сценарий — еще при чтении драматургического произведения, увидеть в своей фантазии облик этого будущего произведения как бы уже реализованным на экране.

Это качество больше всего должен развивать в себе режиссер. Оно всегда служит критерием того, будет ли человек режиссером или нет. У хороших режиссеров это доходит до степени «галлюцинации» в верном смысле слова, т. е. чем яснее он почувствует и увидит образ своего будущего произведения, тем последовательнее и ярче он его осуществит. У нас часто удивляются (все, включая и режиссера), почему картина не получилась. Сценарий был неплохой, оператор хороший, пленка крутилась, а картина не вышла. Начинают искать виновных: дескать, сценарий был плох, актер не тот, дирекция мешала и т. д. А выясняется, что все это произошло ранее в фантазии режиссера. До сих пор, пока в ней постановка не «состоится», не произойдет и ее верная материальная реализация. Поэтому воспитание творческой фантазии режиссера — это ключ не только к режиссерскому мастерству, но в этом и главное умение художника: он должен видеть вместе с режиссером, помочь этому видению. В скрещивании этих различных иногда «видений» рождается стиль будущей кинокартины.

Если спросить: в какую сторону должно быть направлено вначале это видение, что́ раньше начинает видеть художник, — следует ответить: раньше всего он должен видеть не предметы обихода, обстановку и т. д., а то, что мы называем мизансценой.

Здесь необходимо отступление. Есть разные «кинематографы». Сколько есть художников, столько и творческих направлений в кинематографе.

Выскажу свои субъективные установки, которые, может быть, будут полезны лишь в порядке информационном. Я принадлежу к числу сторонников того кинематографа, который главным средством выразительности считает человека, актера. Поэтому, когда я начинаю думать о каких-то вещах, то прежде всего начинаю думать о поведении человека и не могу разрешить свою задачу, если не увижу того, что называется мизансценой. В этом вопросе существует путаница терминов: «кадр» и «мизансцена», и есть термин, который употребляет С. М. Эйзенштейн — мизанкадр, где он соединяет оба эти понятия. Лично я держусь той точки зрения, что композиция кадра не является единственным и самым сильным способом пластического воздействия на зрителя.

Наоборот, в нашей практике мы очень часто сталкивались с таким явлением, что, воздействуя на зрителя только кадром, мы себя очень ограничивали: кадр по своей природе, если в нем преобладают композиционные элементы, есть вещь статическая и пригодная для режиссера, акцентированно работающего монтажом, подчеркивающего значение монтажа. Для режиссера, творческий метод которого заключается в выявлении человеческого поведения, этот метод мало применим, потому что тут могут входить в противоречие чисто композиционные задачи и задачи поведения человека в кадре. Иногда случается, что сцена очень интересно построена по своему композиционному воздействию, но как только человек начинает двигаться в кадре, начинает действовать, то композиция вдруг разрушается, и в результате не получается ни верной композиции, ни верного поведения актера. К вопросу живописной композиции в кинематографе надо подходить очень умело, потому что по-

строить только серию живописных картинок—еще не значит создать кинематографическое произведение. Многие из наших ранних картин представляли собой серии отдельных хороших кадров, из которых хороших фильмов в результате не получалось.

Привожу в пример Чапаева. Васильевы в Чапаеве совершенно отказались от резкого пластического воздействия. Если в ранней своей картине Спящая красавица они придавали ему большое значение, то в Чапаеве они инстинктивно почувствовали, что сама тема, сам материал фурмановской повести, манера игры Бабочкина требуют изменения режиссерского почерка. Тогда они стали так снимать, что когда показывали свои куски ленинградским режиссерам, то все решили, что материал снят невыразительно, бедно, что картина не получится. В этом отношении ленинградская «школа» кинематографии очень придирчива и простоты изобразительного построения Чапаева не смогла сразу оценить. На Ленфильме работают Москвин, Гарданов, которые блестяще владеют светом, тональностью, композицией кадра, многие ленинградские режиссеры—в прошлом художники и поэтому изобразительной выразительности кадра всегда придавали большое значение.

Приведу противоположный случай из моей практики—случай, который я никогда не забуду. Во второй своей работе Черный парус я очень изощренно работал над композицией кадра на материале очень плохого сценария, и когда я их показывал вне семантической связи, то материал всем очень нравился, а когда я смонтировал картину, она получилась плохой. Тогда это прозвучало для меня большим откровением, и в течение некоторого времени я не мог объяснить себе причину этого явления.

Впоследствии я на собственной практике убедился в разрешимости этого противоречия и теперь уверен, что все это можно совместить. В лучших картинах мы видим, что при единстве замысла режиссера, драматурга, художника и оператора возможно такое синтетическое единство, в котором элементы композиционной выразительности не будут превалировать и в то же время не будут выброшены за борт. Примеров этому достаточно. Возьмем хотя бы Мы из Кронштадта — фильм, который нельзя упрекнуть в забвении изобразительной культуры; там она довольно высока и в то же время хорошо совпадает с замыслом Дзигана и с драматургией Вишневского. Из последних работ это же можно увидеть в Выборгской стороне Козинцева, Трауберга и Москвина.

Итак, что же мы условимся называть «мизансценой», или планировкой? Планировкой я называю пластическое выражение поведения человека в данной конкретной среде. Если исходить из этого, можно отобрать самое необходимое, потому что в кинематографе нет ничего хуже чем делать лишнее. Вот выстроена декорация — чего только в ней нет! самые «эффектные» вещи, лестницы, пилястры и т. д., а на экране все это оказывается ненужным. Декорация — это драматургический элемент: декорация работает в кадре, вместе с актером, она является пластическим выражением замысла драматурга и режиссера.

Важно участие художника в создании атмосферы сцены, причем и здесь можно одной деталью или только световой насыщенностью, тональной гаммой передать образ эпизода.

Вспомните картину СВД. Это ранняя работа Козинцева и Трауберга, в которой оператору Москвину, очень тонкому художнику, удалось на натуре достигнуть очень больших результатов, пользуясь только светом, контрастами черной ночи и белой вьюги, туманом, сочетанием дыма и льда, строго выдержанной тональностью, т. е. элементами чисто пластического воздействия. И, наоборот, в Новом Вавилоне художником была выстроена огромная громоздкая декорация магазина, которая работала маловыразительно. И в той же картине эпизод «Бал мобиль» был разрешен чрезвычайно остроумно и лаконично. За основу были взяты матовые светящиеся лампы — шары, которые вы можете видеть на картинах импрессионистов. И само сочетание ламп плюс оптика, сообщавшая впечатление размытости, напоминавшее технику импрессионистов, создавали атмосферу грандиозного павильона, хотя павильона в обычном понимании не существовало.

Наконец, нельзя забывать, что одним из самых мощных средств работы художника в кино является фантазия... зрителя. Чем больше заставить работать фантазию зрителя, тем будет лучше для фильма. Известно, что «чуть-чуть» играет в искусстве большую роль. И вот это «чуть-чуть» здесь полезно и пригодно, потому что лучше не досказать, чем пересказать. У некоторых художников есть манера вывалить все, насказать столько, чтобы показать «Вот мол, какой я красивый, умный, талантливый». Мне думается что метод подсказа деталью, которая может вызвать в зрительском воображении гораздо больше, чем можно предположить, — метод наиболее правильный.

Таковы первоначальные, самые общие, соображения, которые, мне кажется, можно выдвинуть по важному вопросу о роли и взаимоотношениях режиссера и художника в искусстве кинематографа.

«ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ»

Режиссер Ю. Райзман. Мосфильм

Драматургия историко-революционного фильма

О. Нестерович

В первый период становления советской кинематографии перед творческими работниками стояла проблема овладения советской тематикой. В настоящее время проблема эта решена. Советская тематика стала основой работы творческих работников кино.

В решении проблемы овладения советской тематикой самое основное и трудное ложится на долю сценариста. Сценарист должен найти новую драматургическую форму для советской тематики. Всемирноисторические события Октябрьских дней и их продолжение — гражданская война не могли найти своего полного отражения в старых, обветшалых формах буржуазной драматургии. Проблема новой драматургической формы встала перед сценаристом во всей остроте. Без этой новой формы не может вырасти новое, большое подлинно-советское киноискусство.

На первом этапе развития советской кинематографии, лучшие ее мастера Эйзенштейн и Дзига Вертов, сразу поставили вопрос о создании новой советской драматургии. Несмотря на излишний полемизм «манифеста» Дзиги Вертова (1922 г.), на недостаточность его положительной программы, проблема поисков новой советской драматургии была поставлена своевременно.

Вторая проблема, которая встала перед творческим коллективом кино,— проблема мастерства. Никакая самая значительная тема не может еще превратиться в произведение искусства, если мастерство ее разрешения не соответствует глубине идеи; с другой стороны, незначительная тема не может стать явлением искусства, если даже она передана с высоким мастерством.

Проблема мастерства в кино — явление сложное: это синтез мастерства сценариста, режиссера, актеров, оператора. В этой статье мы рассмотрим только проблемы кинодраматургии.

Мастерство сценариста в основном выражается в следующем: 1) четко и ясно выявлена идея; 2) сюжет органически развивается из основной идеи произведения: ничего не должно быть привнесено со стороны в виде публицистических аннотаций; 3) идея произведения наглядно конкретизирована в образах; 4) идея произведения должна раскрываться не в словах, а в ситуациях, а диалог—стать их органическим выявлением; 5) ясный, четкий, ударный диалог развивает действие и движет его; 6) каждый образ развит в той степени, как этого требует развитие основной идеи произведения. Как бы ни был интересен сам по себе отдельный образ, сценарист, желающий создать цельное, законченное произведение, должен подчинить его основной идее, иначе он рискует создать портретную галлерею, а не художественное произведение.

Форма произведения во всех ее незначительных деталях должна определяться идеей произведения. Выражаясь философски,— форма должна быть адекватной содержанию.

«Девочка с персиками» Серова — шедевр искусства. Здесь выявлено до конца все, что входило в поле зрения художника. И девочка, и персики, и характер комнаты, и чистый утренный летний воздух, проникающий через окно в комнату. Небольшой рассказ Горького «В степи»— другой образец высокого мастерства художника. Все герои — каждый в своем индивидуальном плане; в то же время ничего лишнего; все образы замкнуты единством идеи в единый узел событий.

Самое трудное для художника — ограничить выбранную тему, взять ее основную центральную идею и всесторонне выявить ее до конца. Самое простое и легкое — скользить по поверхности, набирая в поле зрения все новые и новые явления.

Глубина идей и мастерство их выражения — центральная творческая проблема советской кинематографии в нашу эпоху.

Уже на первом этапе развития советской кинематографии появились такие произведения киноискусства, как Броненосец Потемкин, Мать, высокие и по мастерству и по силе идей, в них заложенных. Но это были единицы. Масса же кинофильмов была чрезвычайно слаба по своим художественным достоинствам, хотя идеи, заложенные в них, часто были значительны. Теперь советская кинематография выравняла фронт. Фильмы последних лет говорят о том, что мастерством начинают овладевать уже не отдельные художники, а значительное количество советских мастеров.

Выросла оригинальная советская кинодраматургия с присущей ей разработкой массовой психологии: Броненосец Потемкин, Мать, Арсенал, Мы из Кронштадта и т. д. Но почить на лаврах достигнутых результатов нельзя. Советская действительность сложна и разнообразна и каждый день рождает новое. Человек, строящий социализм, строит и самого себя как нового человека коммунистического общества. Снова встает проблема поисков новых форм советской драматургии, чтобы отразить многообразие советской действительности, чтобы показать не только массу, восстающую на штурм старого, но показать нового человека со всем его внутренним миром. Драматургия таких фильмов, как Броненосец Потемкин и Мы из Кронштадта, не всегда может решить эту задачу. Появились фильмы с драматургией нового типа — Ленин в Октябре, Великое зарево, Выборгская сторона, Ленин в 1918 году.

Драматургия всех этих фильмов несмотря на некоторое различие приближается к типу драматургии, которая может быть названа художественно-исторической хроникой.

Преимущество этой драматургии в том, что она дает возможность показать человека со всем его внутренним миром и одновременно показать массы. Начало углубленной разработке психологии нового человека во всей его социальной и психологической сложности положил фильм Чапаев.

У нас раньше много писали о драматургии Шекспира, об учебе у Шекспира; за последнее время тема эта несколько приелась и о ней перестали писать. Однако

после фильмов последнего года следует снова к ней вернуться.

Никто в драматургии нового времени не был так близок гениям Эсхила и Софокла, как Шекспир, именно тем, что он не копировал слепо формы греческой трагедии, не вливал новое вино в старые меха, а создал свою собственную драматургию, в которой могла полно отразиться современная ему действительность.

Советская кинодраматургия сравнится с лучшими произведениями прошлого, если, прежде всего, не будет рабски копировать старые драматургические формы, а создаст свою оригинальную драматургию, при помощи которой полно отразит многообразие советской действительности.

Шекспир создал чрезвычайно емкую форму драматургии для вскрытия больших социальных явлений — художественно-историческую хронику. Плутарх оставил морально-философское жизнеописание великих людей древности. Шекспир создал художественно-историческую хронику, возникшую из потребности осмыслить драматическую сторону исторических событий. Художественно-исторические хроники Шекспира как определенная форма драматургии имеет свои законы, которые необходимо вскрыть, чтобы полнее ими пользоваться.

В центре событий исторических хроник Шекспира всегда стоит исторически реальное лицо—Ричард II, Ричард III и т. д. Чтобы вскрыть эпоху через исторически реальное лицо, Шекспир создал ряд дополнительных вымышленных образов, исторически правдоподобных, которые органически входили в коллизию главного действующего лица. Такая фигура, как Фальстаф, вышла из хроники Генрих VI. Это—обобщенный образ, но не реально конкретная историческая фигура, как Генрих VI. Этот обобщенный образ входит в коллизию страстей главного действующего лица и одновременно является фоном, на котором раскрывается образ Генриха VI.

Историческая хроника Шекспира—это не биография отдельного исторического лица, не портретная галерея лиц, не фотография всех событий, связанных с определенным историческим лицом.

Историческая хроника Шекспира — законченное художественное произведение; в основе развития его сюжета лежит определенная идея. В плане этой идеи борется реальное историческое лицо. Поскольку в центре драматических событий стоит реальное историческое лицо, связанное с определенными политическими событиями, создается огромная возможность создать широкое полотно социальной жизни. Исторические хроники Шекспира лишены бытовизма — это по преимуществу драматургия больших политических страстей.

Островский, написавший историческую хронику «Василий Шуйский и самозванец», так же поставил в центре событий реальных исторических лиц — Шуйского и самозванца, а для раскрытия их мировоззрения создал ряд вымышленных обобщенных образов. Чтобы показать, что самозванец — проходимец, ставленник польских панов, которому чуждо все русское вплоть до бытовых мелочей, Островский вводит повара, которого выгоняет самозванец и заменяет его иностранцем. Этим поваром Островский больше разоблачает самозванца как польского ставленника-колонизатора, чем его польской свитой.

Принцип художественно-исторической хроники—реальное историческое лицо в центре событий, которое управляет историческими событиями или в какой-то мере определяет их. Это реальное историческое лицо уже само является исторически обобщенным образом, в котором, как в фокусе, отражаются идеи его эпохи.

В остальном художник волен компоновать вокруг главного исторического лица вымышленные обобщенные образы в том плане, в котором он развивает идею произведения.

Для анализа драматургии возьмем два фильма, наиболее типичные — Выборгская сторона и Ленин в 1918 году. Все значительные фильмы последних лет в той или иной мере подходят к типу их драматургии — и Великое зарево, и Человек с ружьем, и Ленин в Октябре.

В центре событий фильма Выборгская сторона стоит не историческое реальное лицо, а вымышленный, обобщенный художественный образ. Фильм в основных своих сюжетных линиях строится на художественно-обобщенных образах — Максима, Наташи, Евдокии, Дымбы. Действие развивается на фоне Октябрьских дней в Петрограде.

Если бы действие Выборгской стороны раскрывало только биографии замечательных большевиков—Максима и Наташи, то фильм был бы построен чисто художественными средствами так же, как Юность Максима. На частном случае Выборгской стороны были бы показаны типичные явления Октябрьских дней. Но Козинцев и Трауберг хотели придать событиям бóльший размах, сделать их не только типичными событиями Октябрьских дней, но конкретно-историческими событиями и этим поднять биографию Максима до общегосударственного масштаба.

Для этого понадобилось ввести в фильм реально-исторический факт — Учредительное собрание и, естественно, ввести реальных исторических лиц. Появились фигуры Свердлова и Швецова как представителей двух борющихся миров.

Козинцев и Трауберг столкнули два метода работы — художественно обобщенный образ в центре событий и художественно-историческую хронику. Законно ли такое построение драматургии, и возможно ли на этой основе создание цельного законченного драматургического произведения?

В замечательном фильме Выборгская сторона чувствуется некая драматургическая рыхлость. События и эпизоды часто не имеют единой драматургической нити и как бы распадаются на самостоятельные эпизоды — картины. Поэтому на первый взгляд кажется, что история с Евдокией в фильме чрезмерно развита в ущерб линиям Максима и Наташи.

Отчего произошла эта рыхлость в драматургии фильма?

В фильме Возвращение Максима Козинцев и Трауберг уже подошли к методам столкновения художественно-обобщенного образа и исторической хроники — в нем участвуют Максим и член Государственной думы большевик Бадаев (по фильму Тураев). Но в фильме Возвращение Максима конкретная историческая хроника подчинена чисто художественному заданию, конкретно-историческое лицо дается как обобщенное лицо пролетария-большевика с его определенным политическим мировоззрением. Показывая большевика Тураева, члена Государственной думы, Козинцев и Трауберг не акцентируют на исторической хронике, они лишь дают внешнее сходство Тураева с Бадаевым. В остальном фильм — вольная интерпретация событий кануна и начала империалистической войны.

О том, что Тураев — определенное историческое лицо — именно Бадаев, зрителю не становится известным через фильм; об этом знают лишь те, кто хорошо осведомлен

в вопросах истории и о ее конкретных участниках. В художественном произведении взят конкретно-исторический случай. Явление абсолютно законное. К тому же Тураев в фильме сюжетно выполняет роль старшего большевика, который руководит Максимом. Это роль Поливанова из Юности Максима. Таким образом, если в Возвращении Максима встречаются элементы исторической хроники, то, с одной стороны, авторы и не акцентируют на ней, а, с другой стороны, если бы авторы и подчеркивали в фильме элементы исторической хроники, — все равно драматургическая цельность фильма осталась бы, потому что Тураев цементирует собой всю сюжетную линию Максима, выступая в роли старшего большевика и одновременно — исторического лица, участника конкретно-исторических событий в той мере, в какой они показаны в фильме. Фильм Возвращение Максима имеет в основе крепкий драматургический скелет.

В фильме Выборгская сторона Козинцев и Трауберг вводят элементы исторической хроники открыто, лобово.

Трудно возражать против введения элементов исторической хроники в художественное произведение, в основном созданное обобщенными образами. Но Козинцев и Трауберг не додумали до конца драматургию Выборгской стороны. Драматургическая рыхлость фильма произошла оттого, что Максим — фигура не историческая, он не управляет конкретно-историческими событиями Октябрьских дней. Это обобщенный образ пролетария-большевика, поднимающегося до высот государственного управления. Исторические события выше биографии Максима. Это понимают авторы фильма и вводят конкретно-историческое лицо — Свердлова, который направляет Максима в Госбанк.

Почему Свердлов направляет Максима в Госбанк, а не в какое-либо другое учреждение, например, министерство путей сообщения? Это — своеобразный отклик авторов фильма на уроки Парижской коммуны, которая, не овладев сердцем капиталистического мира — финансами, погибла. Неспроста авторы выбрали Государственный банк как символ овладения государственным аппаратом. По типичности исторической атмосферы первых Октябрьских дней сцена в банке — лучшее место в фильме.

В столкновении принципа исторической хроники и обобщенного образа Максима, в взаимоотношении его со Свердловым и заключается слабость и недоработанность драматургии фильма. Свердлов, так же как и Тураев в Возвращении Максима, по отношению к Максиму — ведущая драматургическая линия. Но Свердлов появляется эпизодически, не показан еще во всем характере государственного деятеля.

Все события Выборгской стороны — и бабий голодный бунт, спровоцированный Дымбой, и вся история с Евдокией и анархистами, корнями своими уходили в фильме в Учредительное собрание. Но решительная сцена для всей идеи фильма — большевистская декларация, прочитанная Свердловым на открытии Учредительного собрания, не связывает воедино все предыдущие эпизоды фильма, потому что Свердлов не связан сюжетно с Максимом хотя бы настолько, насколько Максим сюжетно связан с Евдокией.

Основная драматургическая слабость фильма в недоработанности взаимоотношений Свердлова и Максима, т. е. столкновения художественно-обобщенного образа с исторической хроникой. Слабость эта не в принципиальной постановке вопроса, а в недоработанности хорошо задуманной драматургии. Можно столкнуть взятый в центре событий обобщенный образ, с исторической хроникой, но нужно решить вопрос, что чему подчинено — обобщенный ли образ исторической хронике или, наоборот, историческая хроника служит элементом иллюстрации для обобщенного образа. В фильме историческая хроника сюжетно действенна и по идее фильма должна быть ведущей в отношении обобщенного образа.

Основная идея фильма заложена в развитии сюжетной линии Евдокии. Она блестяще раскрывается в сцене суда в момент чтения приговора.

Это — идея ленинской политики, глубоко, корнями, уходящей в толщи народных масс.

То, что Козинцев и Трауберг выбрали именно эту линию, а не какую-либо другую, свидетельствует о глубине их идейного и художественного понимания эпохи. Вспомните повесть Горького «Супруги Орловы», и вы увидите, что в подвалах люди были похоронены заживо, превращались в живых трупов. Ленин и Сталин умели, как никто, видеть насущные нужды трудящихся. Отсюда — жилищная политика советской власти — переселение трудящихся в буржуазные особняки и квартиры.

Вся сюжетная линия Евдокии повествует о страданиях народных масс, которые пытаются использовать для грязных политических комбинаций все контрреволюционные партии. Партия большевиков — единственная защитница интересов трудящихся — вот суть идеи Выборгской стороны. Вся она развивается в сюжетной линии Евдокии, заключительным аккордом звучит в декларации, прочитанной Свердловым на заседании Учредительного собрания. Здесь события Выборгской стороны превращаются в исторические события общерусского значения.

Идея фильма развивается по трем сюжетным линиям — Максим, Свердлов, Евдокия.

В основном идея фильма развивается в обобщенных художественных образах в сюжетной линии Евдокии. В этой сюжетной линии Максим и Наташа выступают как представители народной большевистской партии, как проводники ленинской политики. Эта линия развивается в фильме превосходно. Если бы авторы не ввели в фильм моментов исторической хроники и образ Свердлова, то, возможно и одних взаимоотношений Максима, Наташи, Евдокии и Дымбы было бы достаточно для создания замечательного фильма, построенного методом обобщенных художественных образов. Максим и Наташа выступили бы здесь по отношению к Евдокии так, как когда-то Поливанов к Максиму — в роли старшего большевика. Но авторы поставили перед собой еще более серьезную и сложную задачу, введя в фильм образ Свердлова и моменты исторической хроники. Тем самым они поставили в подчиненное положение Максима — центральный образ фильма. В сюжетной линии Свердлова — широкая возможность для развертывания биографии Максима. Это — сложное, интересное драматургическое задание для развития образа; но сценаристы Козинцев и Трауберг не сумели здесь себя ограничить и несколько увлеклись разработкой отдельных черт характера Максима, Евдокии и Дымбы.

В Великом зареве принцип исторической хроники проведен более последовательно. Поскольку в фильм введены реальные исторические события — съезд партии и реально исторические лица — Ленин и Сталин, естественно, нужно было полнее разработать их характеры в связи с событиями. Несмотря на излишне длинную повествовательную форму истории юноши, не желающего итти на войну, историческая хроника заняла в фильме ведущее место. История грузинского юноши — иллюстративный фон для

подтверждения идеи вооруженного восстания. Драматургическая слабость Великого зарева в иллюстративности обобщенного образа, тогда как эта сторона в Выборгской стороне сильна. Если в фильм вводится историческая хроника не как элемент иллюстрации, а как действенный сюжетный момент, раскрывающий идею произведения, необходима глубокая разработка образа реально-исторического лица. Без этого условия драматургическая цельность произведения будет очень ослаблена.

Ленин в 1918 году — высокое произведение искусства. Это — законченный фильм в отношении драматургии, режиссерской, актерской и операторской работы.

Драматургия этого фильма — законченная историческая хроника. В центре ее — реально-исторические лица. Характеры этих лиц разработаны полно. Идея произведения выявлена четко и наглядно. В плане этой идеи развиваются все образы фильма, все события. Все сюжетные нити исходят из сердцевины этой идеи.

Идея фильма — пролетарский гуманизм. Суть его в том, что революционное насилие исторически необходимо. Основное содержание пролетарского гуманизма — любовь к человеку. Вся сложная машина государственного аппарата служит интересам трудового народа и подавляет эксплуататоров.

Сталин блестяще развил идею пролетарского гуманизма в речи на предвыборном собрании Сталинского района о задачах депутата Верховного Совета как слуги народа.

Одно из непременных условий художественно-исторической хроники состоит в том, что образ исторического лица развивается в плане конкретной темы. Название «художественно-историческая хроника» вовсе не значит, что историческое лицо будет воспроизводить себя хронологически и говорить все то, что он говорил в жизни. Это был бы хроникальный портрет, а не образ художественного произведения.

В фильме Ленин в 1918 году это непременное условие налицо. Образ Ленина развивается в плане замкнутой определенной идеи. Замечательно то, что идея пролетарского гуманизма поставлена на взаимоотношениях Ленина и Горького. Это придает всей проблеме особую глубину, особую историческую правдивость.

В образе Ленина идея пролетарского гуманизма развивается всесторонне. Это — борьба с разрухой, борьба с врагом за хлеб для голодающих городов, это — неизбежность революционного насилия во имя величайшего человеколюбия. И за это человеколюбие враг народа стреляет в Ленина.

По фильму Ленин в 1918 году будущее поколение будет изучать историю. Фильм поможет восстановить реальный образ Ленина.

Во всех эпизодах, вскрывается характерное для Ленина мироощущение, внутренний его облик, процесс его мышления. Образ Ленина в этом фильме — самый сложный и глубокий образ в советской кинематографии.

Замечательно в фильме то, что свидание Ленина со Сталиным дано все в том же плане идеи пролетарского гуманизма — любви к человеку, ради которого вожди народа обрекли себя на суровую, трудную, но замечательную жизнь борьбы за счастье народа. В этом свидании — идейное завершение фильма.

Ромм целиком овладел драматургией фильма, свободно и глубоко изобразительно трактует ее. Б. Щукин глубоко проник во внутренний образ Ленина. Необходимо указать на одно большое достижение режиссерской и операторской работы — изобразительную чистоту кадра, каждый раз подчиненную идейному заданию.

Самой плодотворной формой драматургии для вскрытия больших социальных полотен, для выявления в то же время образов отдельных лиц является, на наш взгляд, художественно-историческая хроника.

Вот это есть настоящая учеба у Шекспира, и в то же время — это создание оригинальной советской драматургии, выросшей из стремления раскрыть образы вождей.

Новые биографические фильмы о Кирове, Свердлове, Дзержинском — это все будут художественно-исторические хроники — большие социальные полотна с глубокими идеями. Меньше всего эти фильмы должны быть хроникально-биографичными.

Советская кинематография имеет в своем арсенале два типа оригинальной советской драматургии. Первый законченный тип — Броненосец Потемкин и Мы из Кронштадта с разработкой коллективной массовой психологии, которая раскрывается на фоне больших исторических событий.

Второй тип советской драматургии, начало которому положено Чапаевым, или приближается к исторической хронике или составляет законченный исторический жанр, как Ленин в 1918 году, с присущей ему разработкой образов отдельных лиц и их мировоззрения на фоне больших социальных явлений.

Гипербола в кино

М. Лучанский

1

«Художник истинный,—писал А. В. Луначарский (статья «К спорам о формальном методе»),—не хочет развлекать. Он не хочет и поучать—он хочет потрясти».

Пятнадцать лет отделяют нас от того времени, когда были написаны эти строки. Луначарский писал свою статью в разгар острой борьбы марксизма с так называемым формальным методом в литературоведении. В те годы (1923/1924) формалисты пытались с большим шумом и треском утвердить свою теорию, противопоставляя ее марксистскому пониманию и объяснению явлений литературы и других видов искусства.

Вероятно полемическим пылом тех лет объясняется резкая категоричность второй половины тезиса Луначарского. Конечно, автор, неустанно подчеркивавший в своих работах высокое («поучительное») значение литературы и искусства как явлений в высшей степени социальных, на этот раз полемически заострил свою мысль. Тезис Луначарского следует понимать в том смысле, что художник поучает, потрясая, или вернее—потрясает для того, чтобы поучать.

В сущности, именно для такого воздействия-потрясения читателя или зрителя и мобилизует художник всю свою творческую мысль, свой опыт, свои выразительные средства. Такого воздействия-потрясения художник не может достичь одной только темой, материалом своего произведения, сколь бы они ни были существенны; оно достигается общим строем, идейной направленностью и содержательностью.

«Самое важное и даже самое новое в искусстве—это то, что нового сказано, а не то, как это говорится»—пишет Ромен Роллан в книге «Бетховен».

Характерный пример. Когда братья Васильевы показывали ленинградским режиссерам пробные куски их будущего фильма,—вспоминает С. Юткевич—многие зрители-кинематографисты делали равнодушные лица, пожимали плечами, выражали сомнения в том, «выйдет ли из этих кусков что-нибудь путное». Васильевы, не смутившись холодноватым приемом, продолжали работать, снимали, искали, монтировали. В результате страна получила Чапаева—классический фильм, навсегда вошедший в сознание советского народа, в идейно-познавательный его фонд.

Идейное задание фильма, его тема, более узко—его сюжет, еще более узко—его фабула, реализуется постановщиком при помощи сложной системы выразительных средств. Говоря грубо, средства эти делятся на две основные группы: реализацию собственно режиссерского замысла (общая тональность фильма, его композиция, монтаж, художественное оформление) и актерское исполнение, тоже тесно связанное с режиссерским замыслом.

Каждый подлинный художник стремится выразить свое ощущение материала, передать его своим, только ему свойственным языком. Поэтому наряду с идейной насыщенностью подлинно художественное произведение отличается от других «лица необщим выраженьем». Поэтому подлинно художественное произведение обычно является в лучшем смысле слова новаторским, то есть в известной мере полемичным по отношению к другим. Лучше всего доказывают это наиболее интересные фильмы последнего года. Полемичны и Выборгская сторона, и Великое зарево, и Александр Невский. Явно полемичен Щорс.

Художественную полемичность этих фильмов можно обнаружить из анализа их образной системы, из разбора всей их, выражаясь термином Гегеля, «содержательной формы».

На примере первого из этих фильмов попытаемся проследить применение одного из наиболее сильно действующих приемов кинодраматургии и киноискусства, с успехом использованного Г. Козинцевым и Л. Траубергом.

Этот прием—гипербола.

2

Старые энциклопедические словари определяли гиперболу как стилистическую фигуру, состоящую в явно преувеличенном выражении мысли.

Наиболее распространенный вид литературной гиперболы—простое количественное преувеличение («тысячу раз говорил», «целую вечность не видел», гоголевское определение Днепра—«Нет реки, равной ему в мире»).

Для работников кино как искусства изобразительного более близкой является гипербола в ее образном выражении. Внешне сближаясь с метафорой, гипербола, однако, существенно отличается от нее тем, что стремится не к только обогащению общего образного содержания мысли, но должна подчеркнуть, усилить те или иные отдельные стороны изображаемого предмета, явления.

В литературных произведениях гипербола часто сочетается при этом с другими стилистическими приемами, образуя гиперболические метафоры, сравнения, олицетворения и т. д. На такой гиперболической характеристике построены у Гоголя целые описания природы (Днепр, украинская ночь) или портреты персонажей (Собакевич, Плюшкин, Коробочка).

В кинематографе гипербола является чрезвычайно сильным и гибким выразительным средством, позволяющим решать разнообразные художественные задачи. Гипербола служит средством нарочитого преувеличения и в то же время—одним из самых действенных приемов уничижения. Намеренное уничижение вызывает комический эффект контраста между гиперболической формой и ничтожностью содержания. На этом часто строится показ отрицательных комедийных персонажей. Этим свойством гиперболы с успехом пользуются, как увидим, и авторы Выборгской стороны, хотя и для несколько иных целей.

Прием сильный и гибкий, гипербола служит основным выразительным средством некоторых литературных и кинематографических жанров (фантастическая сказка, частью—героический эпос). При этом гипербола—особенно

в кино — очень часто сращивается с другими изобразительными приемами — в частности с гротеском. Это особенно наглядно видно в той же Выборгской стороне.

Гипербола, понимаемая как одно из средств передачи художником своего восприятия данного явления, события, предмета, занимает виднейшее место в творчестве художников разнообразнейших отраслей искусства.

К гиперболе очень охотно прибегает великий Шекспир. Она — один из самых любимых приемов В. Маяковского. Широко пользовался гиперболическими приемами А. М. Горький как в раннем, романтическом, периоде своего творчества, так и в пору полного творческого расцвета (трубач в «Егоре Булычеве»).

В живописи гиперболы не чуждался даже такой убежденный реалист, как Репин («Протодиакон»), и не раз прибегал к ней в своих едких купеческих портретах В. Серов.

В музыке гиперболичен Скрябин; из наших современников остро гиперболичны С. Прокофьев и Д. Шостакович.

Больше того. Не трудно назвать целые литературные и драматургические жанры, гиперболические по самой своей природе. Такова прежде всего всякая комедия.

Частая смена контрастов, то гиперболических, то гротесковых, составляет внешнюю основу комедии (правильнее было бы назвать их трагикомедиями) величайшего киноактера Запада — Чарли Чаплина.

Достаточно напомнить хотя бы сцену с вонючей дичью на кухне ресторана в Парижанке («Эти раздушенные франты провоняли мне всю кухню», — говорит за спиной Пьера Ревеля шеф-повар, только что предлагавший ему «изысканный товар») или зловещую машину для автоматического питания рабочих в Новых временах.

В кинематографе гипербола применяется в двух видах.

Не говоря о гиперболическом построении отдельных положений сценария (что относится к области кинодраматургии), отметим, что гипербола может быть использована как внутри монтажной фразы, так и в монтаже в целом и его части. Так гиперболичны по принципу монтажа фильмы Арсенал А. Довженко, Октябрь С. Эйзенштейна.

Попробуем проверить эти общие положения на конкретном разборе киноповести Выборгская сторона.

Ранней основной темой творчества Г. Козинцева и Л. Трауберга, как отмечалось кинокритикой, являлась тема мучительного одиночества человека, или шире — тема человека, раздавленного эпохой, основная тема всей европейской литературы XIX века от Вертера до Печорина.

Эту тему школа ФЭКС, возглавляемая Козинцевым и Трауберг, культивировала с переменным успехом на довольно долгом протяжении их работы в фильмах Шинель, СВД, Новый Вавилон. Даже в Одной (1931) — первой звуковой картине Г. Козинцева и Л. Трауберга — учительница Кузьмина еще представала перед зрителем «одиноким героем».

На подступах ко второй пятилетке (в статье под тем же названием) Козинцев и Трауберг признавались, что ошибки Одной состояли не в тех или иных технических неполадках или плохо сделанных кадрах, но в еще низком уровне мировоззрения самих художников.

Начиная с Юности Максима, Козинцев и Трауберг приходят к теме социалистической революции, большевистской партии, к показу бойца коммунизма.

Наиболее яркое разрешение получила эта тема в последней части трилогии о Максиме — в Выборгской стороне. Несмотря на известное перемещение драматургического центра тяжести фильма (от Максима к Ропшину, и от Наташи к Евдокии) киноповесть волнует зрителя своим органическим сплавом камерного и героического, замечательным, хотя и не всегда последовательным соединением лирики человеческих чувств с обжигающим жаром подлинных исторических событий.

На авторов Выборгской стороны оказали влияние самые разнообразные художники. Фильм явно полемизирует с мотивом блоковской метели («Ветер, ветер на всем белом свете»), и все же в его стилистике немало блоковских мотивов (сцены ночного снежного разгрома винных складов, оба появления Ропшина и т. д.). На сценарии Выборгской стороны видно влияние и Гоголя, и Горького, и даже... Сервантеса. Облик добродушного Санчо-Пансо сразу же приходит в память зрителя как далекий прообраз солдата Егора Бугая с его ворчливой жалобой: «Как же это? Боевого человека, серого орла на позор!». Так воспринимает Бугай (артист Ю. Толубеев) первое известие о назначении Максима комиссаром государственного банка. Перед нами — тонкая трансформация в кинематографе старой литературной традиции.

С мотивом, идущим от Санчо-Пансо, перекликается и поведение Бугая в следующем эпизоде. Максим и Бугай в поисках места для ночлега входят в рисовальный класс бывшего Смольного института.

— Здесь, что ли, на постой остановиться? — раздумчиво спрашивает Бугай. — Ты, Максим, ложись и спи спокойно, а я тебя караулить буду. Всю ночь карау...

И, не закончив фразы, Бугай тут же засыпает.

Перед нами уже не та «психология вверх ногами», которую проповедовали когда-то в сборнике «Эксцентризм» (1922) Козинцев и Трауберг как первое требование, «первый свисток» ФЭКСов. Это — жизненно убедительный штрих, наглядно передающий напряжение, с каким партия

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Авторы-режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Эпизод прохода «анархистов»

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Авторы-режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Эпизод у выплатного пункта

большевиков во главе рабочих и солдат добилась победы в решающие дни и часы Октября.

С третьей части Выборгской стороны авторы киноповести начинают пользоваться гиперболой особенно охотно и ярко. Начинается проход анархистов.

... Сумрачным осенним утром у пункта выплаты пособий вытянулась длинная очередь озябших и голодных солдаток. Многие с ребятишками на руках. На грязной улице появляется демонстрация с плакатом «Да здравствует анархия!».

Из кого состоит эта демонстрация?

Впереди шагает мрачный инфернальный субъект с демоническим лицом. Он в экстазе потрясает руками: «Творите анархию, дети тьмы!».

За ним шествуют бандиты и будущие громилы винного склада, охотно пришедшие под знамена «партии» беспорядка и безначалья. Уже в их фамилиях, которые вскоре будут фигурировать на пролетарском суде Выборгской стороны, звучит чисто гоголевская гротесковая интонация: Ползиков, Стрекалов, Глотов, Харч-Харчевский, Кривуша, Чибиряк.

Дальше под плакатом — здесь гротесковая гипербола[1] достигает в данном эпизоде наибольшей яркости — два гимназистика средних классов ведут под руки седобородого, почти развалившегося от дряхлости дедушку. Из этого «анархиста», что называется, сыплется песок...

Знамя анархистов на пролетке везет проститутка в высоких белых шнурованых ботинках. «Свободный анархист, король санктпетербургского бильярда» Платон Дымба целует ее ногу, оправляет юбку и толкнув извозчика в спину ногой, знаменосец анархизма едет дальше.

Через несколько кадров дверь выплатного пункта открывается. Появляется фигура старорежимного чиновника. Он очень реалистичен при всей своей гротесковости, этот мелкий чинуша, жующий булку и с чужого голоса повторяющий громкую фразу: «Государственный банк захвачен и разгромлен большевиками. Денег нет. Мы не можем работать в таких условиях. Мы умываем руки». И воздевает руки горе.

В этой части Выборгской стороны все персонажи контрреволюции (анархисты, громилы, подонки люмпен-пролетариата, старорежимный чиновник) показаны одними и теми же стилистическими средствами.

Гвоздями гротеска авторы фильма приколачивают всех их к позорному столбу истории.

Смешное убивает — гласит классическое изречение.

На резком контрасте построен дальше небольшой эпизод сцены разгрома винных складов.

Максим, Бугай, Мищенко, красногвардейцы с винтовками наперевес бегут разгонять громил.

Едет какой-то автомобиль. Бугай останавливает машину. Открывается дверца.

— Прошу очистить помещение! — предлагает Бугай.

Выходит консул:

— Вы не имеете права, я иностранец! Именем итальянского короля, я...

Бугай хватает консула за руку, с криком вытаскивает его из машины:

— Именем итальянского пролетариата, слезай к чортовой матери!..

Садится к шоферу, едет.

Но с наибольшей силой применена гипербола — и в драматургическом и в актерско-изобразительном плане — для обрисовки адвоката (артист Б. Жуковский), этого златоуста разбитого капитализма.

Важно сразу же подчеркнуть, что адвокат из Выборгской стороны гиперболичен только во внешнем рисунке роли, но отнюдь не по существу, по жизненной и идейной своей сущности.

Вот он самоуверенно поднимается по лестнице в Выборгский районный суд. Сзади него семенит Дымба. Король санктпетербургского бильярда, еще недавно хвастаставший Евдокии, что он «графинь лобзал», подобострастно всовывает адвокату записку с фамилиями подзащитных громил.

Щурясь от приятных воспоминаний, адвокат самоуверенно бросает Дымбе:

— Не надо нервничать, голубчик, ваше дело — совершеннейшие пустяки! Я, любезнейший, всероссийскую аферистку Софью Тарновскую абсолютно оправдал. Ротмистра Долматова — убийцу пяти женщин — спас, а ваше дело — нонсенс!

Здесь гипербола выполняет одну из смысловых функций, отмеченную раньше. Она не только обогащает нас новым представлением об образе в целом, но резко подчеркивает одну сторону образа. Ясно, что адвокат глуп, классово (то есть исторически) ограничен: отправляясь на заседание первого пролетарского суда, он хвастает оправданием преступников, оправданием, которого он добился в борьбе с «законами» капиталистического общества.

— Ваше дело — нонсенс! — бросает он Дымбе, помогающему ему подниматься по лестнице. Дымба не понимает смысла иностранного слова, но услышав его, подсаживает адвоката еще более почтительно.

Уже первая фраза адвоката, поднявшегося на возвышение и привычным жестом оратора поправляющего

[1] Границу между гиперболой и гротеском в данном случае провести очень трудно. Говоря более общо, можно сказать, что гротеск есть специфическая разновидность гиперболы, направленная преимущественно на сатирические и обличительные цели. В Выборгской стороне, где пафос утверждения нового мира тесно переплетается со столь же острым разоблачением старого, эта гротесковая струя, естественно, отличается особой силой.

пенсне, сразу дает иронической характеристику буржуазного златоуста::

— Я, конечно, понимаю, это первый опыт, так сказать, эксперимент!..

Адвокат произносит первую половину своей защитительной речи. Здесь очень удачно двойное обыгрывание бумажки с фамилиями подсудимых. Защитнику всероссийской аферистки Софьи Тарновской и ротмистра-убийцы, разумеется, некогда и не к лицу запоминать фамилии подсудимых какого-то пролетарского суда. И в самых патетических местах своей речи адвокат читает фамилии подзащитных по бумажке Дымбы, запинаясь и перевирая фамилии.

Все больше увлекаясь собственным красноречием, адвокат распаляется, входит в раж. Он снимает шубу. Он оперирует статьями уголовного уложения, отмененного революцией, он ссылается на свидетельства «вполне уважаемых граждан», фамилии которых он не удосуживается даже прочитать, он молниеносно «разбивает» первый пункт обвинения в грабеже и контрреволюции.

Классовый инстинкт рабочей аудитории («Бандиты они или не бандиты»?) возвращает защитника к подлинной революционной правде. Адвокат берет трость, котелок, затем после короткого, но меткого выступления Максима надевает и шубу.

Очень выразительна одна из последних гротесковых реплик адвоката. На намек Максима, что на деньги врага, похищенные в банке, подкупались бандиты и погромщики, нанимались адвокаты...

— Впрочем вы, вероятно, из идейных соображений,— иронизирует Максим.

— Совершенно идейных,— отвечает адвокат и быстро скрывается в толпе.

Когда первый пролетарский суд Выборгской стороны оглашает спровоцированной темной солдатке Евдокии общественное порицание и одновременно постановляет разъяснить ей «смысл учения Маркса о новой жизни», переселив в реквизированную комнату, адвокат произносит последнюю растерянную реплику, которая окончательно завершает его гротесковую по форме, но реалистическую по существу характеристику:

— Юридический абсурд! Нонсенс!—в недоумении произносит адвокат. Он надевает пенсне, вытирает глаза, сморкается.— Но... Не понимаю, не понимаю.

Адвокат из Выборгской стороны в превосходном исполнении артиста Б. Жуковского глубоко реалистичен по своей жизненной правдоподобности и необычайно характерен для целой общественной прослойки буржуазной интеллигенции. Нет сомнения, что этот второстепенный персонаж Выборгской стороны надолго останется в нашем кинематографе типичным выразителем целой социальной группы, подобно полковнику Бороздину из Чапаева (1934) в замечательном исполнении покойного Иллариона Николаевича Певцова. В то же время он, как видно из беглого описания, гротесково гиперболичен во многих жестах, приемах, во всей манере своего внешнего поведения.

В большей или меньшей степени гротесково обрисованы в Выборгской стороне саботирующие чиновники Государственного банка (следует отметить очень удачный внешний типаж большинства их), черносотенные громилы винных складов и Дымба. Когда показания громил припирают Дымбу к стене, у него хватает наглости отпираться:

— Я прошу меня не запугивать во избежание международных осложнений...

С известным уклоном в гротеск очерчены в конце киноповести мелкобуржуазные «деятели» Учредительного собрания, начиная с его старейшего рамолического председателя Швецова через делегатов эсеров и меньшевиков и кончая фигурой другого председателя — эсера Чернова. Запоминается короткий эпизод, когда Чернов с тщеславным видом индюка выходит из опустевшего зала Таврического дворца.

Интересно, что гиперболический метод применяется авторами фильма гораздо реже для обрисовки тех врагов молодой советской власти и Максима, когда они имеют дело с более или менее серьезными противниками. Таков Ропшин, такова часть наиболее злостных саботажников в Государственном банке.

Следует, однако, отметить ту часть Выборгской стороны, где гиперболический метод применен режиссерами на наш взгляд совершенно некстати, вопреки идейному и тематическому значению событий.

Речь идет о последней, двенадцатой части фильма: Максим с группой ближайших служащих-пролетариев утверждает первую роспись доходов и расходов Российской Социалистической Федеративной Республики на «одна тысяча девятьсот восемнадцатый год».

И режиссерская и актерская передача этой сцены представляется не оправданной. И выстроившиеся у дверей кабинета Максима фигуры служащих с огромными папками дел, и какая-то излишняя восторженность самого Максима (можно подумать, что вся роспись подготовлялась без его ведома и он узнает о ней в первый раз), и твердая уверенность Максима, что в росписи обязательно что-нибудь напутано, и несколько наивно звучащая в этот момент песенка о голубом шаре,— все это дано, думается, без должного в данном случае чувства серьезности, отличающего весь фильм.

Такой же несерьезный, несколько водевильный характер носит и следующая сцена, в которой Максим торгуется с делегацией Выборгского совета, пришедшей в Государственный банк за деньгами.

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Авторы-режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Эпизод в Учредительном собрании

Две-три фразы этого эпизода дают яркое представление о его идейной и жизненной легковесности.

Максим: Здесь вам ротшильдов нет, мадам.

Рабочий: Да нам немного.

Максим: Сколько?

Озабоченное лицо члена Совета.

Член Совета: Пять миллионов.

Максим в изнеможении опускается на кресло.

— Ой! Умру! Ой!

Лапшин хватается за голову, Максим держится за сердце, кашляет, притворяясь, что ему дурно...

Не совсем остроумно ведет себя Максим и несколькими кадрами дальше, пытаясь убедить Наташу, что у него всей наличности в Банке едва полтора-два миллиона.

Наташа: Стыдись!.. Не два у тебя сегодня миллиона, а двенадцать миллионов семьсот тысяч.

Максим бьет себя в грудь, поворачивается к Лапшину:

— Ой, братцы! Она с ума сошла, с ума сошла!.. Да я отродясь таких денег не видывал!

Надо подчеркнуть, что смелое и в большинстве удачное пользование гиперболой в Выборгской стороне хорошо связывается с общим реалистическим строем картины.

Обстоятельство это имеет, думается, принципиальное значение. Умелое и частое использование гиперболы было характерным и для прежних (до трилогии) фильмов Г. Козинцева и Л. Трауберга. Однако в ранних фильмах этих режиссеров гипербола и гротеск нередко превращались в самодовлеющий прием, что вытекало из их старой установки «пьеса — нагромождение трюков» (сборник «Эксцентризм»).

Эта любовь к боковым темам и трюкам значительно снижала ценность ранних ФЭКСовских фильмов. В Выборгской стороне гипербола и гротеск занимают уже определенное место — приемов, дополняющих и подчеркивающих основной реалистический метод повествования, принятый Г. Козинцевым и Л. Трауб ергом для их трилогии.

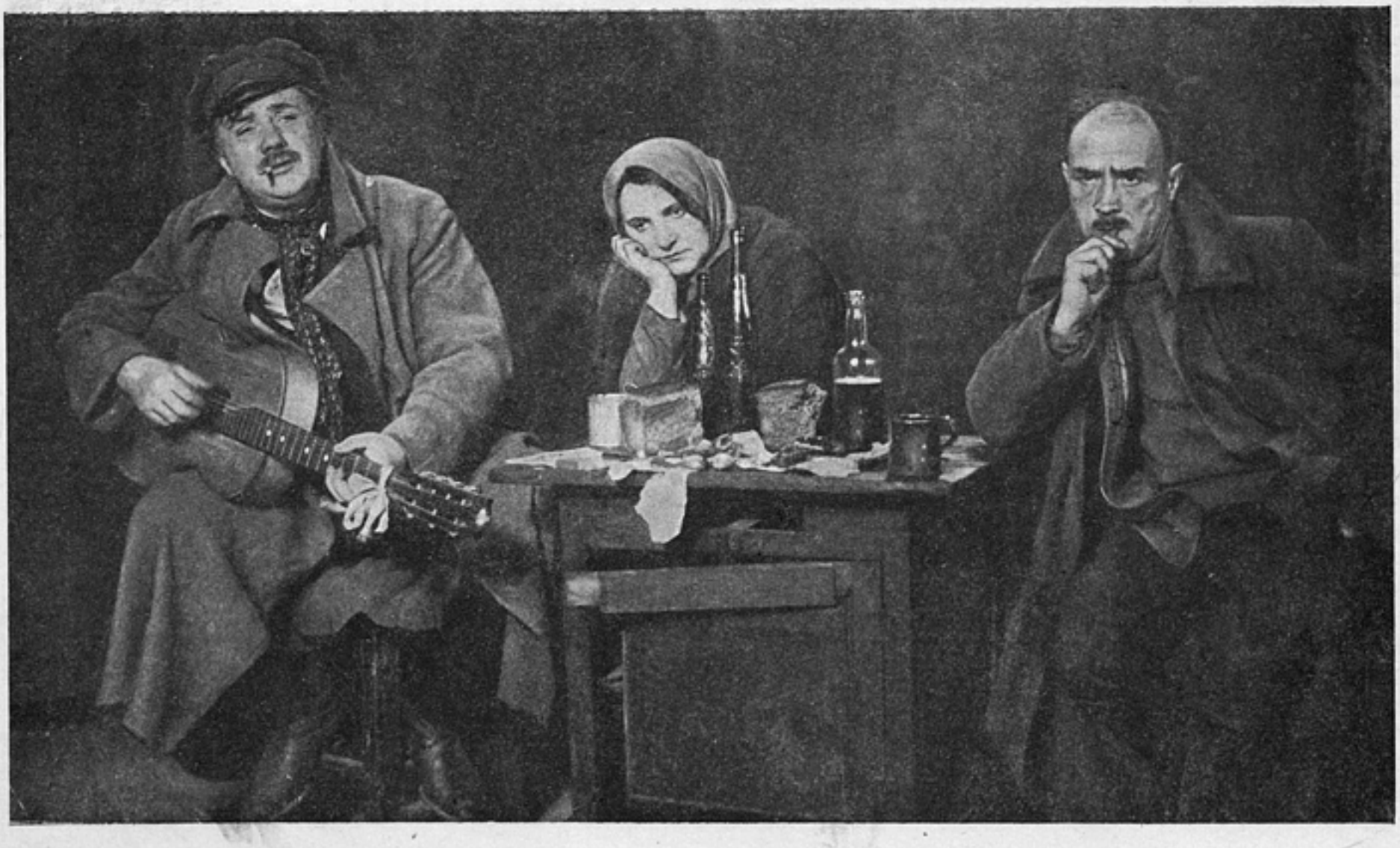
4

Мы старались бегло проследить, как применяются гипербола и ее разновидность — гротеск в киноповести Выборгская сторона, одном из наиболее интересных и новаторских фильмов последних лет.

Мы пытались показать, что общее реалистическое задание отдельных сцен, ситуаций, даже создание отдельных образов может быть успешно разрешено при помощи гиперболы, если пользоваться ею смело, но с чувством художественной меры.

Разумеется, разбор одного только фильма еще не дает оснований для выводов общего значения, которые можно было бы обобщить и на другие фильмы. Да и вряд ли можно сделать общее заключение о применении одного из приемов киноискусства для всех или многих произведений.

В общем могучем потоке искусства социалистического реализма каждый подлинный и честный художник стремится нащупать свою линию, найти свои краски. Бесполезно, даже вредно предписывать ему накладывать определенные краски в определенных местах картины.



«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Авторы-режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото (слева направо): засл. арт. респ. М. Жаров в роли Дымбы, засл. арт. УССР Н. Ужвий в роли Евдокии и арт. Д. Дудников в роли Ропшина

Ванин

А. Розовский

Засл. арт. республики орденоносец В. Ванин

1

Маленькая заметка в газете, журнале — как много значит она для начинающего артиста!.. Особенно — первая заметка. Такие заметки их объекты гордо называют «рецензиями». Заслуженный артист республики орденоносец Василий Васильевич Ванин снисходительно улыбается, показывая другим или рассматривая сам тетрадки с первыми рецензиями о себе.

Некоторых газет 19—20-х годов, нередко печатавшихся на оберточной бумаге, уже нет. С трудом можно разобрать слова на пожелтевшей бумаге: «Очень порядочна была фигура полоумного старика в игре т. Ванина; верно развитое психологическое действие, хороший грим сообщили зрителю большое настроение...»

Это — первая рецензия о Ванине, помещенная в тамбовской газете 1919 года...

Тамбов — родной город В. В. Ванина. Здесь он родился в 1898 году в семье рабочего-железнодорожника. Рано овдовев, его мать целыми днями работала на заводе, и маленький Вася был предоставлен самому себе.

Вместе с мальчишками Вася бегал по пыльным окраинным улицам губернского города, из двора в двор сопровождая шарманщиков, «петрушечников» или уличных акробатов и мечтая сделаться таким же ловким, как эти гимнасты в розовом трико.

Надолго запомнились мальчику петрушечные ширмы, потертый коврик и «Маргарита, ты меня не любишь» в исполнении шарманки, на которой обыкновенно сидел попугай...

Учился Вася Ванин в городском училище. Мать изо всех сил старалась дать сыну возможное по тому времени и необходимое для жизни образование. Надеялась после училища «пустить» сына дальше, может быть даже — в техническое училище.

Но самостоятельная жизнь Ванина началась значительно раньше — сейчас же по окончании городского училища — в 12 лет. Заработков матери нехватало. И Вася начал служить.

...На лето в Тамбов приезжал цирк. Вася, уже имевший свои копеечные сбережения, начал посещать его представления. Цирк окончательно вскружил голову мальчику, «циркачи» покорили Васю. Его не особенно интересовали звери, лошади... Но — клоуны, эксцентрики, пантомимы!.. Как свободно держатся на арене цирковые артисты, какие они ловкие, веселые!..

Не зная еще слова «ритм», Ванин уже увлекался им; не понимая еще значения «непринужденности», он восхищался ею; не разбираясь еще в сущности «комического», он уже мог реагировать на смешное, оценивать его... Юноша Ванин «заболел» цирком. В цирк, на какую угодно работу, лишь бы находиться в атмосфере веселых «антре», смелых сальто-мортале, чувствовать под ногами тырсу (опилки), быть на манеже!.. Наконец его приняли в цирк.

Но с первыми холодами цирк уехал из города, и в том же здании начались спектакли драматической труппы «дирекции Е. А. Хренниковой».

Не рискнув уехать с цирком из родного города, Вася Ванин волей-неволей приобщился к драматическому искусству. Вошел в театр, слил с ним свою жизнь, горячо полюбил его, так в нем и остался...

2

Теперь, анализируя свои первые театральные ощущения, Ванин вспоминает ширму «петрушки», потертый коврик уличных акробатов и недолгое летнее пребывание в цирке. Все это оставило яркий след: он понял тогда значение тренировки, организованности, слаженности «номера» и целого представления. «Малое искусство» сообщило юноше основные методы работы, чувство ритма, ощущение гротеска,— которыми впоследствии артист очень умело и тактично пользовался.

Октябрь застал Ванина в Тамбовском драматическом театре с вполне определенным и укрепившимся решением: стать драматическим актером.

Засл. арт. респ. В. Ванин в роли Храпова. «Васса Железнова». Театр им. Моссовета

Сотрудничество в театре, «выхода» или роли в два-три слова («кушать подано», «автомобиль у подъезда») очень мало удовлетворяли юношу. Ему хотелось играть по-настоящему, в хороших пьесах, хорошие роли,— его желания не выходили за пределы обычных желаний юноши, попавшего на сцену и сразу ослепленного светом рампы, «боковым», «верхним»...

Налицо было горячее желание, может быть — способности, но — никакой техники. Ванин уже успел пересмотреть игру двух-трех десятков актеров, запомнил некоторые мизансцены, тон, повадки понравившихся ему актеров и старался им подражать. Он уже чувствовал, что надо учиться, хотя бы основным сценическим приемам.

Понятно, с каким восторгом прочитал Ванин объявление об открытии в Тамбове драматической студии «Пролеткульта», с каким трепетом пошел на экзамен, выдержал несложные испытания, с какой гордостью почувствовал себя учеником студии.

Без особенных усилий Василий Ванин окончил студию, был зачислен в штат «Первого советского театра»... И только здесь, в театре, он понял, как мало дала ему пролеткультовская студия в смысле актерского мастерства. К тому же репертуар театра состоял из пьес Гоголя, Островского, Фонвизина, Сухово-Кобылина, т. е. именно из пьес, решительного изгнания которых требовали откуда-то появившиеся очень «левые» режиссеры—преподаватели студии.

В тот период Ванин играл много: Тихон («Гроза»), Буланов («Лес»), Ипполит («Не все коту масленица»), Бальзаминов («Женитьба Бальзаминова»), Бобчинский («Ревизор»), Митрофанушка («Недоросль»), Расплюев («Свадьба Кречинского») — и ряд других ролей.

«Амплуа», в сущности, у Ванина не было. Талантливый юноша не без успеха пробовал себя в самых разнообразных ролях. Правда, по-прежнему слаба была актерская техника, отсутствовала настоящая школа...

...Девятнадцатый год. Деникин начал свой поход против Советской республики. Ленин дал лозунг: «Все на борьбу с Деникиным». В одной из фронтовых дивизий — Василий Ванин. На полтора года прервал он свою актерскую работу и только после демобилизации, очутившись в Петрограде, смог ее продолжать.

Для начала—театр Новой драмы (режиссер А. Л. Грипич). Ванин пробыл здесь недолго. Он успел сыграть только Попугайчикова («Смерть Тарелкина»). В этом театре молодого артиста увидел А. Р. Кугель (Homo novus)—художественный руководитель «Кривого зеркала», после двухлетнего перерыва возобновившего свои спектакли. Кугель высоко ценил и прекрасно понимал актерское искусство. Он пригласил Ванина в свой театр.

«Кривое зеркало» — театр острой сатиры, пародии, памфлета, гротеска возник в дореволюционной России как протест передовой художественной интеллигенции против уродливого старого быта и заскорузлого театрального штампа. Работа в этом театре под руководством Кугеля могла бы многое дать Ванину, но самая линия театра была ему не по душе. В условиях советской действительности «Кривое зеркало» быстро себя изживало, и театр вскоре перестал существовать. Один сезон Ванин прослужил в Рязани, в 1923 году приехал в Москву. После дебюта был принят в Замоскворецкий театр.

3

В 1923 году организованная годом раньше по инициативе клубных работников передвижная труппа при МГСПС получила помещение театра б. Незлобина, а затем — «Эрмитаж». Этот театр, обслуживавший организованного зрителя, посетителей рабочих и заводских клубов, вошел в семью советских театров под названием Московского драматического театра имени МГСПС (теперь — «Театр имени Московского совета»).

Театр нашел свое лицо не сразу. Понадобилось несколько лет, чтобы «социальный заказ» новой демократической аудитории был выполнен, чтобы определились методы работы, ее формы, стиль. Театр нашел своих драматургов. Он одним из первых начал показывать советские пьесы, «...чтобы напомнить, как революция воевала, любила, ненавидела, как ее люди сражались за счастье своей страны, как они были сильны в своем порыве...» (Н. Никитин — автор «Апшеронской ночи»).

Из писателей первым пришел в театр В. Н. Бильбелоцерковский. Он предложил пьесу «Шторм», которую некоторые театры уже успели забраковать. В ней не было определенного сюжета; отдельные картины ничем, казалось, не были связаны между собой. И все же автору удалось в какой-то мере показать, «как революция воевала, любила, ненавидела...»

За этой первой пьесой последовали «Штиль», «Лево руля», «Луна слева», «Голос недр». Появились новые драматурги — Шаповаленко, Никитин. Возобновили классический репертуар. В труппе — прекрасные актеры — Степан Кузнецов, И. Н. Певцов, Н. М. Радин, М. М. Блюменталь-Тамарина, Е. М. Шатрова, В. В. Алексеева-Мескиева; режиссеры — Н. А. Попов, Е. О. Любимов-Ланской...

Василий Ванин твердо решил добиться приема именно в этот театр. Добился. Его зачислили в театр. Случайно — для него нашлась даже роль: половой в трактире («Ревизор»). После этой маленькой роли, в которой новый актер показал себя с лучшей стороны, к нему начали внимательно присматриваться и занимать в спектаклях. Ванин не ошибся в своих стремлениях. Смотреть «Ревизора» с Певцовым — городничим, Кузнецовым — Хлестаковым, Радиным — почтамейстером, не говоря уже о собственном участии в спектакле, было большой радостью для молодого артиста. Он поражен актерским диапазоном Кузнецова, тщательностью отделки его ролей... Ведь в «Ревизоре» Кузнецов переиграл все мужские роли и даже... одну женскую (Пошлепкину).

После «братишки» («Шторм» Биль-Белоцерковского) Ванин начал быстро расти. Его репертуар: Никитин («Жизнь зовет» — Биль-Белоцерковского), Калугин («Луна слева» — его же), шахтер Пацюк («Голос недр» — его же), Чапаев («Чапаев» — Фурманова и Поливанова), партизан Чаусов («Мятеж» — Фурмановой), рабочий Громада («Цемент» — Гладкова), рабочий Левшин («Враги» — Горького), комиссар Еремеев («Апшеронская ночь» — Никитина), немецкий коммунист Эрнст («Профессор Мамлок» — Ф. Вольфа), купец Храпов («Васса Железнова» — Горького) — и ряд других ролей...

Этот обширный актерский диапазон и манера играть самые разнообразные роли роднят В. В. Ванина со Степаном Кузнецовым, который одинаково талантливо и по-разному играл и тетку («Тетка Чарлея»), и Швандо («Любовь Яровая», и Лемма («Дворянское гнездо»).

К образам своих основных героев Ванин пришел не умозрительно. Он знал их, встречался с ними, неоднократно беседовал с ними. Это теперь помогает ему раскрыть социальную сущность изображаемых им людей, создать их законченные реалистические портреты.

Артист не абстрагирует образы. Он создает живого человека, и зрителю кажется, что он где-то встречал этих людей. Не *таких*, не похожих, а именно *их*...

В «братишке», одной из его первых ролей («роль-пуля», как выражаются актеры), Ванин сумел избежать шаржа, нажима, блестяще справился с задачей. Появление «братишки» на сцене приковывает к нему внимание и симпатии зрителей. Без него — сцена кажется пустой, его ждут... Это ожидание подтверждает правильность драматургического образа и правильность его актерского воплощения.

Ванин — актер очень «мягкий», актер реалистического театра. Подлинно советский артист, он счастливо сумел избежать формалистических искривлений. Большинство основных героев ванинского репертуара — честные советские люди... Но в репертуаре Ванина есть и другие образы — положительные и отрицательные. Ванин продуманно, с большим тактом, находит для них нужные краски; заставляет верить себе, актеру, когда защищает изображаемый образ, когда сурово обвиняет его.

В Левшине («Враги» Горького) «Ванин держит горячий контакт с аудиторией,— он, так сказать, стоит в полоборота к зрителю, приглашая его в соучастники,— и добивается серьезных результатов — публика идет за ним, ждет его выступления, он ведет спектакль» (Ю. Юзовский).

Засл. арт. респ. В. Ванин в роли старого партизана. «Томми». Межрабпомфильм

«Актер должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое. Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью, мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования» (К. С. Станиславский).

В помощь внутренней собранности Ванина приходят и другие выразительные средства. Так, он прекрасно владеет своим голосом.

...При напряженной тишине зрительного зала «братишка»-Ванин наклоняется над трупом своего друга и соратника, убитого бандитами... Тихо, трогательно до жути, шепчет: «Вставай, Вася, наша взяла...» И этот шопот доходит до каждого зрителя...

...У «братишки» — костыль, деревянная нога. Ванин делает ее незаметной, ходит так, что зритель не обращает на нее внимания, не выделяет ее...

Внешний рисунок образа — грим, походка, манера держать себя на сцене — у Ванина очень разнообразен Чаусов («Штиль»), Эрнст («Профессор Мамлок»), Левшин («Враги»), Храпов («Васса Железнова») — какое разнообразие образов!..

У артиста играет все тело, особенно — руки. Руки — Храпова, Шимона («Мгла»)...

4

На экране советский зритель увидел Ванина только в 1931 году в звуковом фильме Томми. В немом кино Ванин почти не снимался. Правда, еще в 1925 году Ванин с большим недоверием к себе и к возможности немого кино, нерешительно и колеблясь,— принял одно предложение сниматься. Дело было в Одессе, во время гастролей театра им. МГСПС. Готовился немой фильм Уклон («Не по дороге»).

После Уклона, не попавшего на экран, Ванин решил больше не сниматься для кино. Его раздражала бесплановость работы, случайность, отсутствие каких бы то ни было продуманных методов...

Когда же появилось звуковое кино и Ванин по предложению Я. Протазанова сыграл небольшую роль партизана Сметливого (Томми, 1931 г.), — его предубеждение против кино начало рассеиваться. Затем — роль старика Данилыча в фильме По следам героя (режиссер В. Немоляев).

Но и теперь Ванин находил в кино много дефектов. Режиссеры еще не вполне освоили технику звукового кино, та же спешка, наметка роли в последний момент — уже перед объективом, вынужденная импровизация...

Ванину, привыкшему в театре к организованности и определенной системе, все это казалось непреодолимым препятствием для работы в звуковом кино.

Встреча Ванина в Ленинграде (во время гастролей театра им. МОСПС) с Г. Козинцевым положила начало настоящей работе артиста в кино. Эпизодическая роль подпольщика-коммуниста Николая (Возвращение Максима — реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг) была сделана организованно, тщательно, спокойно. Ванин впервые почувствовал творческую радость работы, впервые не пожалел, что снимался для кино. Артисту пришелся по душе слаженный коллектив, продумывание каждой сцены, спокойствие, с которым делался фильм.

В первом художественном звуковом фильме — о буднях советского железнодорожного транспорта Честь (сценарий Л. и Ю. Никулиных) — режиссер В. Червяков предложил Ванину роль начальника политотдела Шагина. Со свойственной Ванину простотой и убедительностью он сделал роль крепкого большевика, организатора, посланного партией на железнодорожный транспорт.

В фильме Болотные солдаты (1938 год) Ванин не был удовлетворен своей игрой. Когда картину перемонтировали и много кадров (некоторые — с участием Ванина) выпало, требовательный к себе артист был очень доволен.

5

В 1937 году начинается подлинная дружба В. В. Ванина с кинематографом, а 1 апреля 1938 года — за исполнение роли рабочего Матвеева в фильме Ленин в Октябре советское правительство награждает артиста орденом Трудового красного знамени. В 1939 году вся страна с напряженным вниманием следит за насыщенными кадрами фильма Ленин в 1918 году и в коменданте Кремля узнает старого знакомого — питерского рабочего Матвеева.

Сам Ванин не считает, что он сыграл две роли. Роль коменданта он мыслит логическим продолжением роли рабочего Матвеева, уже выросшего и закаленного октябрьскими боями. Эти роли лишь разделены временем, они находятся в разных главах одной грандиозной эпопеи Октября, но они объединены логической закономерностью и последовательностью.

Роль рабочего Матвеева в картине Ленин в Октябре создавалась в сущности в процессе съемки. У автора роль была лишь набросана, сделана схематично. Но творческая чуткость Ванина и режиссер фильма М. Ромм помогли артисту найти «зерно» роли и сделать ее — из незаметных по сценарию — одной из главных на экране. Таким зерном явились слова из роли — «Но только, чтоб тихо...» Эти слова помогли Ванину создать роль рабочего в фильме Ленин в Октябре, они же определили сущность роли коменданта Кремля в следующем фильме — Ленин в 1918 году. К роли коменданта Кремля Ванин пришел уже зрелым мастером. Он выносил образ питерского рабочего Матвеева, сжился с ним, и играл коменданта Кремля уже «по всем правилам искусства», какие предъявляет к своей работе требовательный мастер.

В. В. Ванина без всякого преувеличения можно считать соавтором А. Каплера и Т. Златогоровой в создании образа коменданта. Если сравнить сценарные наметки роли и кадры с Ваниным на экране — разница выявится сразу в пользу экрана.

В первой же сцене «торговли» с диверсантом Константиновым эта разница уже выступает очень ярко. Здесь мелькают еле заметные черты «братишки»... Пусть «братишка» начал существовать после событий 1918 года, но Ванин берет от «братишки» нужные ему черты, прошедшие через горнило актерского творчества.

И все же — Ванин не повторяет себя. Эти черточки являются одним из средств актерской убедительности роли — в разговоре с диверсантом. Они становятся понятными и ясными только в последующих кадрах — при разговоре коменданта Кремля с Дзержинским...

Суть роли коменданта можно характеризовать двумя фразами:

— Я, Феликс Эдмундович, изображаю такого вахлачка, такого жадного...

Это — средство, маскировка. Необходимость обмануть врага... Заодно с этим артист — силой своего таланта — отчасти обманывает и зрителя.

И другая фраза —

— Вася, немедленно спасай Ильича. Беги скорее, Вася...

Это говорит умирающий комендант. Это — целеустремленность. Ильич — олицетворение Октября, живое воплощение проснувшегося к новой жизни народа.

6

Эпопея о Ленине (Ленин в Октябре и Ленин в 1918 году) дала Ванину возможность показать себя актером большого диапазона. Он очень умело распоряжается красками своей актерской палитры, смело бросает их на экран, но в то же время не разбрасывается ими: экономит краски, но дает большое их разнообразие.

Роль рабочего Матвеева (Ленин в Октябре) — это подступы к роли коменданта. Надо помнить, что это — не одноименные роли, а одна и та же роль. Написанная

в плане эпизода, роль рабочего Матвеева позволила артисту проявить свои способности игры в массе, актерский такт. Он не выдвигает себя вперед, хотя в некоторых эпизодах у него — ведущая роль; но он и не остается в тени — его выдвигает его искусство актера, темперамент, уменье быстро ориентироваться и найти звено цепи, за которое он может ухватиться и от которого уже отталкивается.

В фильме Ванин ведет за собой не только рабочих — действующих на экране лиц, но и зрителей, сидящих в зале.

У Ванина много средств актерской выразительности.

Скупость — одна из отличительных черт ванинской игры. Это — не скупость актера, который экономит свои творческие силы, потому что их у него мало. И не скупость кинематографической специфики, «метража» — скупость, вынужденная временем, рамками кадра.

У Ванина — скупость большого мастера, скупость, которая в малом дает многое... Ему часто приходится сдерживать свой темперамент, свой юмор, свою блестящую актерскую технику. Зритель чувствует, что и юмора и темперамента у артиста много, но видит скупой жест, сдержанное движение, воспринимает чуть-чуть шутливую нотку. И зритель колеблется, не ошибся ли он, так как в следующий момент Ванин — опять серьезен, опять отводит зрителя в сторону. Шутит он, или говорит серьезно? Верить ему или не верить?

И в основном на таком методе построена вся сцена появления диверсанта Константинова (Ленин в 1918 году) — первый разговор с ним коменданта Кремля.

«Суп хлебать не будете, конечно...»

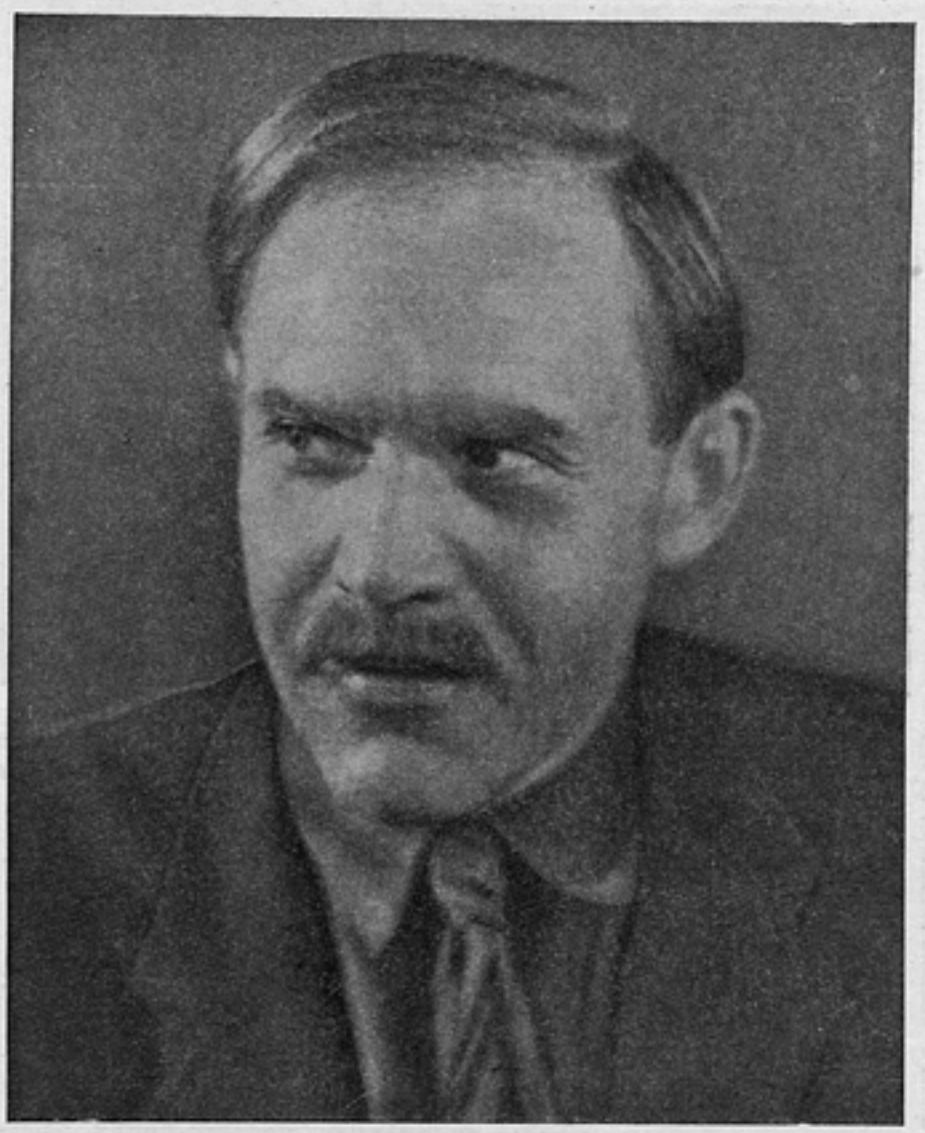
Эти слова сказаны для Константинова так, между прочим... Ванин-комендант сдерживает внутреннее волнение, использует «суп», чтобы скрыть свои переживания в решительный момент — удастся или не удастся ему проникнуть в лагерь врагов и выведать их планы... Но эти слова слышит и зритель. И воспринимает по-разному. Именно так они и сказаны, именно так их и надо воспринимать. Ему, Константинову,— хлебать суп с каким-то Матвеевым, которого он собирается купить здесь же, со всеми потрохами, с совестью, с Кремлем!.. А зритель слышит в этих словах коменданта — издевку... Правда, он еще не совсем уверен в Матвееве, но он уже чувствует и воспринимает эти слова во всяком случае не так, как Константинов.

Когда же Матвеев произносит (в той же сцене) «Я потому волнуюсь, чтобы не прогадать», эта фраза, сказанная просто, искренне,— снова вызывает разные ощущения у зрителя и Константинова.

Но дальше, когда Матвеев начинает торговаться, он себя немного «распускает». Дает некоторую волю своему темпераменту, играет в искренность, но уже вводит в заблуждение и зрителя. Это — необходимо. Это — страховка. Чуть-чуть заподозрит Константинов что-либо неладное — и весь тонкий и важный замысел Дзержинского рухнет. Диверсант, которого интересует план Кремля, может простить лишний миллион «запроса», но поймет его игру, если комендант сразу согласится взять, что дают.

Ванин это прекрасно чувствует, правильно оценивает эти положения и блестяще проводит опасные места «игры на психологии» диверсанта.

Он — «вахлачок», он — жадный и его слова «Ох, и наживаетесь вы на мне...» без ванинского искусства никак не убедили бы Константинова.



Засл. арт. респ. В. Ванин в роли рабочего Матвеева. «Ленин в Октябре». Мосфильм

...После напряженной и трудной сцены с диверсантом — спокойный, скупой, но искренный и простой разговор с Дзержинским. Видно, что Матвеев здесь отдыхает. Ведь он только что выполнил сложное и ответственное задание Феликса Эдмундовича.

Сцена в штабе заговорщиков позволяет Ванину показать всю гамму переживаний — от безразличной фразы озабоченного службиста, когда он приходит с небольшим запозданием — «Да знаете, все дела и дела. То караул

Засл. арт. респ. В. Ванин в роли Матвеева. «Ленин в Октябре». Мосфильм

Засл. арт. респ. В. Ванин в роли коменданта Кремля Матвеева (слева) и арт. В. Марков в роли Ф. Дзержинского. «Ленин в 1918 году». Мосфильм

поставить, то одно, то другое, то пятое, то десятое. Так время-то и проходит...» — до трагической развязки.

Здесь — перекрещивающиеся линии искусства актерского воплощения. Самое трудное — передать потерю воли, внутреннюю сдачу, прекратить играть перед заговорщиками, оставаясь актером для зрителей... Игра — в нескольких планах. Здесь нужна блестящая техника, внутренняя собранность, артистический такт. Все это Ванин и предъявляет зрителю — внимательному, чуткому и напряженному.

Сцена смерти коменданта — самая простая и в то же время — одна из самых сильных в фильме.

«Существует закон, — говорит в своих беседах заслуженная артистка республики С. Г. Бирман, — по которому действие противоположно внешнему результату. Когда на сцене нужно изобразить умирающего человека и для этого актер станет играть умирающего, — это будет неверно; надо наоборот, играть человека, который хочет жить...»

Едва ли Ванин думал об этом правиле. Но та большая простота, скупость актерских средств, которыми Ванин передает эту сцену и держит зрителей в напряжении, показывает, что этот закон актерского творчества Ванин применяет в своей работе.

Комендант Ванин умирает на своем боевом посту просто и мужественно, без конвульсий, стонов. Без того, что обыкновенно ярче и резче всего может характеризовать смерть. Умирая, Матвеев не думает о смерти. Он думает о жизни и поступает так, как поступил бы, если бы находился в Кремле. Ничего, что он лежит и не в состоянии не только двигаться, но и шевелиться, и говорить. Он хочет жить! Жить для революции! Он отдает распоряжения: «спасать Ильича»... Ибо жизнь Ильича — это жизнь его народа, его вождя...

Эта сцена неизменно вызывает у зрителей сильнейшие эмоции.

Недаром один из актеров, игравших в фильме, просил автора сценария оставить коменданта—Ванина—в живых,— до того жаль было расставаться с замечательным образом, созданным артистом, образом, который по сюжету уже уходил из фильма...

К новой роли Ванин подходит очень серьезно. Он не умеет «спешить». Процесс превращения сочувствия читателя в чувство действующего лица» (К. С. Станиславский) длится у него долго. Ванин идет по пути, по которому шли лучшие актеры-реалисты. Он должен сжиться с образом, осмыслить его, понять, направить к нему свое творческое воображение, напитать его жизненно-убедительными подробностями... Может быть даже — загримироваться, читать в гриме предполагаемый текст — если нет еще настоящего...

Вот почему в альбоме Ванина мы находим несколько десятков фотографий пробного грима для роли, которой он еще не сыграл, образа, который еще не постигнут артистом.

...Больше года готовился В. В. Ванин к роли Ленина. Артист еще не знал — где он будет играть эту роль. В театре или в кино?.. Будет ли играть ее вообще.

Только в мае этого года (1939), когда артист с театром им. Моссовета находился на Дальнем Востоке в гостях у славной Дальневосточной Красной Армии, он сыграл роль Ленина в пьесе А. Толстого «Путь к победе»... Это — в театре. Но артист верит — он сыграет роль Ленина и в кино... Ждет этого, готовится к этому. Он знает громадные возможности звукового кино, знает, что кино может дать максимальное удовлетворение творческим стремлениям...

...Василий Васильевич Ванин — заслуженный артист республики, орденоносец—шестнадцать лет работает в театре им. Моссовета. Прежнее предубеждение против кинематографии рассеялось. Его творческой энергии хватает и для театра, и для режиссуры, которой он занимается уже несколько лет... Он работает с молодежью, учится сам, читает, следит за советской жизнью во всех ее многогранных проявлениях...

Считает, что быть требовательным к себе — обязанность артиста, который хочет давать радость многим тысячам людей, глядящим на него — на сцене ли, на экране ли.

И зрители поддаются его художественному влиянию, они «идут за ним», их восхищает и ванинская мягкость, и ванинский юмор, и его тон, его голос, его мастерский грим — тонкий и разнообразный... Созданные им образы — разные, не похожи один на другого... Но все они согреты ванинской искренностью, теплотой, ванинским искусством...

«...артист тогда вступает на путь творчества, когда отыщет в себе неизменную, непоколебимую, не гаснущую и не вспыхивающую от затруднений или удач, а всегда ровно горящую любовь к искусству...

...Каждый человек вскрывает в себе и освобождает для творчества свое зерно, свою любовь совершенно особым и неповторимым образом, составляющим его неповторимость, его тайну. И поэтому тайна творчества одного не годится для другого и не может быть передана как образец для подражания никому...» (Беседы К. С. Станиславского).

Тайна творчества Ванина, его обаятельность — принадлежит только ему.

Но мы, зрители, можем вникать в это насыщенное творчество одного из передовых советских актеров, следить за его развитием, разгадать его, ценить.

Это мы и стараемся делать...

„Мистер Дидс переезжает в город“

Сценарий РОБЕРТА РИСКИНА

Фильм Франка Капра одного из лучших американских режиссеров Мистер Дидс переезжает в город — по сценарию известного кинодраматурга Роберта Рискина — явился не меньшей, а, возможно, даже большей сенсацией, чем предыдущий фильм того же режиссера Нью-Йорк — Миами (Ночной автобус).

Оба фильма представляют незаурядное явление современной американской кинематографии. Если Нью-Йорк — Миами был только безобидной комедией, тематически не выходящей за пределы установленных канонов этого жанра, и секрет ее успеха заключался главным образом в остроумной сюжетной слаженности, в легкости режиссерского почерка, в отсутствии безвкусицы и пошлости, то Мистер Дидс в творческом содружестве Капра—Рискин является шагом вперед прежде всего по своей тематической направленности.

Идейное содержание нашумевшего Мистера Дидса, на первый взгляд, не особенно глубоко. История парня из небольшого провинциального городка, волей судеб ставшего обладателем миллионного наследства и пожелавшего единолично разрешить самые наболевшие вопросы неприглядной капиталистической действительности, — эта история выглядит для советского читателя более чем наивной, хотя авторы подают героя отнюдь не героически, а с легкой добродушной усмешкой.

Сюжет этот мог бы стать канвой для превосходной сатиры, но только в том случае, если бы главный герой — мистер Дидс был обрисован авторами так же сатирически, если бы его попытки «спасения» человечества воспринимались так, как мы воспринимаем по газетным сообщениям смехотворные утопические проекты буржуазных «реформаторов» капиталистического общества.

В силу социальной ограниченности своего творчества и условий производства кинофильмов в Америке и Рискин и Капра не могли не только разрешить, но даже правильно нащупать путь к сатирическому фильму о современной Америке.

Все же их работа представляет для нас большой интерес, особенно если вглядеться попристальнее в художественную ткань сценария.

Сама фигура мистера Дидса, конечно, вызывает ряд недоумений: авторы уклонились от показа самого интересного для нас — что же стало с Дидсом, когда закончились его злоключения (в фильме ведь не решен вопрос, остался ли он таким же «идеалистическим капиталистом» и после того, как капитал его был отвоеван у хищников типа Седара), и чем же закончились его так неудачно начатые «социальные реформы» — на все эти вопросы Рискин и Капра, естественно, не дают и не могут дать правдивого ответа. Но все окружение героя (быт, среда, люди, их взаимоотношения) представляет большой интерес, и даже это незлобивое изображение нравов капиталистического общества звучит как обвинительный приговор, тем более достоверный, что показан он художниками, стоящими на позициях весьма ограниченного буржуазного радикализма.

Здесь, как это часто бывает с талантливыми и по-своему честными художниками, берущимися отразить кусок капиталистической действительности, случается нечто неожиданное для них самих: они «пробалтываются», сами того не желая. Так «проболтались» Бен Хект и Говард Хьюкс в своем произведении Рассеченое лицо, замечательном фильме о гангстерах и их главаре Аль Капоне. Желая вызвать ненависть к этому бандиту, они испытали на себе влияние «романтики» уголовного жанра, но одновременно приоткрыли завесу над одним из углов американского повседневья, оказавшегося настолько страшным, что зрительный зал содрогнулся в гримасе отчаяния, отвращения и боли.

Предельный цинизм и опустошенность мира, находящегося под властью денег, рисуют нам и авторы Дидса. Продажность, которая доведена до размеров вознаграждения за месячный отпуск — ведь это единственный стимул поведения женщины репортера Бэб, главной положительной героини фильма.

Механика капиталистической газеты — средства непрерывного одурманивания американского обывателя, компания «Седар и Будингтон», великолепно сатирически обрисованные эпизодические персонажи типа мадам Помпони с ее воспитанницей Терезой; групповые карикатуры на «властителей дум» — писателей (сцена в ресторане), остро сделанный буржуазный суд с его системой подставных и подкупленных свидетелей — все это создает достаточно выразительную и нелицеприятную картину сегодняшнего дня Нового Света. Гневный монолог голодающего фермера, врывающегося к Лонгфелло Дидсу, своей подлинной взволнованностью вносит настоящую трагическую ноту в эту, казалось, такую незлобивую комедию. В это редкое мгновение комедия оборачивается к советскому читателю и зрителю трагедией потерянной человечности, первыми робкими намеками, начальными эскизами той трагедии, которая будет написана о гибнущей капиталистической «цивилизации» художниками революции.

В этом, кажется мне, заключена познавательная ценность комедии о мистере Лонгфелло Дидсе.

Со стороны же композиционно-драматургической сценарий Рискина — несомненно яркое и талантливое произведение.

Прежде всего следует отметить то, чему нам надо учиться у американских кинодраматургов, — великолепную слаженность произведения, закономерность развития действия, строгий учет емкости фильма, доигрывание всех деталей и сюжетных линий картины (вспомним, хотя бы, как доигрывается на суде даже не показанная в фильме история с лошадью, которую мистер Диде накормил пончиками).

Заслуживают внимания также драматургические повороты действия. Образцовой является здесь сцена суда с ее нарастанием напряжения вокруг молчащего Дидса и неожиданным разрешением всех накопившихся обвинений.

Противники не разоблачаются автором заранее, а раскрываются постепенно, тем ярче производит впечатление последующий факт разоблачения. Приятно и то, что своего героя авторы не стараются вывести стопроцентным ангелом. Дебош, учиненный Дидсом, приводит к драматургическим конфликтам, а юмор делает его фигуру еще более привлекательной и симпатичной.

Даже маленькие эпизодические фигуры, например, злосчастный мистер Будингтон или сестры Фолькнер (старухи на суде) — разработаны очень выразительно, и урок этот должен быть советскими сценаристами учтен.

Ведь драматургическая техника — не только свободное вдохновение талантливого автора, но также и обдуманный расчет мастера, закономерно выстраивающего свое произведение по законам своего искусства.

Нам кажется, что в задачу журнала «Искусство кино» входит ознакомление и критическое изучение лучших образцов мировой кинематографической драматургии. Поэтому мы представляем работу сценариста Рискина на суд нашего взыскательного читателя, который, несомненно, сумеет оценить достоинства и недостатки печатаемого ниже сценария.

СЦЕНАРИЙ

Перевод В. Блувштейна

1. Из затемнения. Общий план. Появляющийся издалека поезд огибает живописный горный склон. Наплыв.

2. Натура. Платформа небольшой железнодорожной станции.

Общий план. Поезд останавливается на фоне приятного деревенского пейзажа; несколько местных жителей ходят взад и вперед. В конце платформы выгружаются почта и газеты.

3. Средний план. Трое сошедших с поезда пассажиров с удивлением оглядываются вокруг. Это — типичные городские жители, чувствующие себя явно не в своей стихии. Одному из них лет около 50; у него седые виски, держится он с достоинством.

Это адвокат Артур Седар. Второго зовут Корнелий Кобб. Он бывший журналист, всегда нетерпелив, хмур и нервен. Это типичный житель Нью-Йорка. Третий держит себя подобострастно. Это служащий Седара Андерсон.

Седар *(оглядываясь)*: — Маленькие города всегда вызывают у меня странное ощущение.

Кобб *(жалобно)*: — И у меня также. Мне всегда хочется поскорее из них уехать... Кстати, когда идет следующий поезд обратно в Нью-Йорк?

Седар: — В шесть часов.

Кобб: — Напомните мне вернуться на станцию ровно в пять.

Седар улыбается. Неожиданно внимание Кобба привлекло что-то вне кадра. Седар бросает взгляд в том же направлении.

4. Средний план (снят через их плечи). Их внимание привлекает приветственный плакат.

Кобб *(читает)*: — Добро пожаловать в Мандрек Фолз!

Природа здесь хороша
И не знает забот душа.
Добро пожаловать в Мандрек Фолз!

5. Средний план. Кобб и Седар переглядываются.

Кобб: — Очень, очень мило!

Седар: — Однако пойдемте на поиски нашего героя.

Кобб: — А вы уверены в том, что он живет именно в этом городе?

Седар: — Так нам сообщил Андресон.

Андерсон: — Совершенно точно, м-р Седар, он живет именно здесь.

Седар: — Надеюсь, что мы не ищем журавля в небе. Ради него я забросил все дела в конторе.

Андерсон: — О нет, все полностью выяснено.

Кобб: — Здесь кто-то есть, пойдем спросим.

Камера движется за ними. Они направляются к одноэтажному кирпичному, поросшему плющем, зданию, являющемуся одновременно товарной и пассажирской станцией. Старик разбирает перед конторой ящики.

Седар *(подходя к старику)*: — Доброе утро!

Старик *(всматриваясь в них)*: — С добрым утром, сосед, с добрым утром! *(Он подхватывает ящик и скрывается с ним в здании. Седару и Коббу остается только смотреть друг на друга.)*

Кобб *(Седару)*: — Неплохо для начала. По крайней мере лед сломан. *(Старик выходит из здания и направляется к ящикам.)*

Седар: — Послушайте, дружище, не знаете ли вы здесь парня по фамилии Дидс?

Старик: — Дидс? Конечно, знаю. Здесь все знают Дидса. *(Скрывается снова.)*

Кобб: — Он, кажется, издевается над нами! *(Старик появляется снова.)*

Седар *(старику)*: — Нам обязательно надо его найти.

Старик: — Кого?

Седар: — Дидса. О ком же еще мы с вами, собственно, говорим?

Старик: — Ах Дидс... Славный парень, настоящий демократ. С ним вы не будете иметь затруднений, он разговаривает с каждым. *(Уносит в контору новый ящик. Кобб в отчаянии.)*

Седар: — Лучше спросим у кого-нибудь другого.

Кобб: — Ну нет, ни за что. Как только этот вертлявый шут вылезет вновь, я его попридержу, пока вы его расспросите.

(Старик выходит и смотрит на них, словно видит их впервые.)

Старик: — Здорово, соседи!

6. В кадре двое — Кобб и старик (на первом плане Кобб).

Кобб: — Вы должны нас еще помнить — мы здесь только что были.

Старик: — Ах да, совершенно верно. *(Он начинает свою возню с багажом. Кобб схватывает его за руку и силой сажает на маленький ящик.)*

Кобб: — Послушайте, папаша! Мы тащились сюда от самого Нью-Йорка, чтобы повидать парня, которого зовут Дидсом. Он нам нужен и притом по важному делу.

Старик *(высвобождая руку)*: — Полегче, сосед. Достаточно было просто спросить.

Кобб: — Вообразите, что я вас об этом спрашиваю.

7. Крупный план — трое.

Старик: — Лонгфелло Дидса найти не трудно.

Кобб: — Рад это слышать. Скажите, где он обитает?

Старик: — Обитает?

Кобб: — Ну, где он живет?

Старик: — Ах вот что вам надо... Почему же вы сразу так не спрашиваете, а все бродите кругом да около. Идемте, я вас доставлю туда. *(Он оставляет Кобба и Седара, которые сердито смотрят вслед.)*

Наплыв.

8. Павильон. Комната в доме Лонгфелло. Средний план. Входит м-с Мередит, старушка невысокого роста, за ней следуют Седар, Кобб и Андерсон, сопровождаемые стариком. М-с Мередит — приятное, застенчивое и экзальтированное существо с мягким голосом.

М-с Мередит: — Заходите, господа, заходите. Разрешите предложить вам чашку чая.

Седар: — М-р Дидс у себя?

М-с Мередит: — Нет, он в парке. Подготовляет благотворительный базар для сбора денег на пожарную машину *(обращается к старику)*. Вы ведь знаете, что он в парке.

Старик: — Всегда это знал, но эти господа настаивали на том, чтобы я показал его дом *(уходит, ворча)*. Не могу же я знать, что у них на уме, если они об этом не говорят.

9. Групповой план. Кобб в отчаянии смотрит ему вслед. М-с Мередит поворачивается к Коббу и Седару.

М-с Мередит: — Не хотите ли лимонаду?

Седар: — Нет, благодарю. Скажите, вы его родственница?

М-с Мередит: — Чья? Лонгфелло Дидса? Нет, я его экономка.

Седар: — Может быть вы дадите о нем какие-нибудь сведения? Чем он зарабатывает?

М-с Мередит: — Он вместе с Джимом Мэзоном вытапливает сало для производства мыла и свечей, но это занятие ему не приносит дохода. Основной доход дают ему его стихи.

10. Крупный план — трое (выделяется Кобб).

Кобб *(скептически)*: — Стихи? Разве подобное занятие оплачивается?

М-с Мередит: — Ах, боже мой, ну конечно же! Лонгфелло популярен. Он сочиняет стихи для поздравительных открыток. Знаете — на рождество, пасху и для дней рождения *(она берет открытку со стола)*. Вот за эту он получает 25 долларов.

11. Крупный план.

М-с Мередит *(читает с чувством)*:

Мой сын, ты одинок! В твоей душе сомнения!
Отбросив их, вернись в дом матери родной!
Здесь сразу пропадут тревоги и волнения...

(Смотрит на них.) Не правда ли, это прекрасно сказано?

12. Крупный план. Кобб недоверчиво раскрывает глаза.

М-с Мередит: — Сколько в них чувства, а?

Кобб *(решительно)*: — Да.

13. Натура. Улица в Мандрек Фолз. Средний план (в движении). Камера движется перед Лонгфелло Дидсом,

который тащит за шиворот большого неуклюжего человека.

14. Общий план. Толпа следует за ними; доносятся веселые, довольные реплики. Натура — перед домом д-ра Эмерсона (одноэтажное здание).

15. Средний план. Подбегает маленький мальчик и стучит в окно. Доктор высовывает голову.

Мальчик: — Эй доктор, Лонгфелло опять дал взбучку Чеку Диллону. *(Доктор поворачивает голову и на его лице расплывается широкая улыбка.)*

Доктор *(потирая руки)*: — Вот это здорово! А что сделал Чек?

Мальчик: — Он приставал к сестрам Фолькнер. Вот Лонгфелло ему и накостылял.

Доктор: — Правильно... *(Кричит в глубину комнаты).* Эй, Мери держи иод наготове.

16. Общий план. Группа приближается к дому доктора. Доктор выбегает. Лонгфелло ставит Чека на ноги. Последний пытается ударить Лонгфелло, но он отскакивает в сторону и наносит Чеку удар в челюсть. Чек шатается и падает в объятия доктора.

Лонгфелло: — Счет пришлите мне, доктор.

Доктор *(улыбаясь)*: — На сей раз это идет за мой счет, Лонгфелло. *(Лонгфелло уходит, в толпе слышится смех.)*

17. *Павильон.* Комната в доме Лонгфелло.

Средний план. Кобб сидит, развалившись в кресле, Седар ходит нетерпеливо по комнате, поглядывая на ручные часы.

Кобб: — Старик должен был окончательно свихнуться, оставляя наследство этой деревенщине. *(Седар пожимает плечами.)* Сколько, по-вашему, останется Дидсу после вычета всех налогов?

Седар: — Около 20 миллионов. *(Кобб от удивления свистит.)*

Кобб *(при входе м-с Мередит)*: — Как вы думаете, долго нам придется еще ждать?

Мередит: — О, раз нет дождя, то Дидс скоро вернется. Он совершает длинные прогулки только при дожде *(Недоумение на всех лицах. М-с Мередит подходит к окну.)* Вот он уже подымается по лестнице *(выбегает).*

Кобб *(встает)*: — Вы с ним будьте поосторожнее. Такая новость может его потрясти. О подобной сумме он, вероятно, вообще не имеет представления.

(Слышан голос м-с Мередит:—Они ждут вас уже давно.)

18. Средно-крупный план. В дверях Лонгфелло и м-с Мередит.

Лонгфелло *(к мужчинам вне кадра)*: — Здравствуйте!

19. Средний план.

Седар: — Вы м-р Лонгфелло Дидс?

Лонгфелло: — Я...

Седар: *(протягивает визитную карточку)*: — А я Джон Седар, совладелец нью-йоркской фирмы Седар, Седар, Седар и Будингтон.

20. Крупный план (группа). На первом плане Кобб; он наблюдает за Лонгфелло, смотрящим на визитную карточку.

Лонгфелло *(читает про себя)*: — Седар, Седар, Седар и Будингтон. *(Смотрит и улыбается.)* Будингтон должен в этой компании чувствовать себя очень одиноким.

Седар: — Это м-р Корнелиус Кобб. *(Они обмениваются приветствиями.)*

Лонгфелло *(жестом приглашает их сесть)*: — Располагайтесь, как дома, господа...

21. Средний план. Лонгфелло направляется к огромной басовой трубе, стоящей около стула и вынимает из кармана мундштук.

Лонгфелло: — Новый мундштук, — я их постоянно теряю.

М-с Мередит: — Останетесь ли вы завтракать, господа?

Седар *(не обращая на нее внимания)*: — Мне хотелось бы задать вам несколько вопросов, м-р Дидс.

Кобб *(предупредительно)*: — Вы бы лучше сели. *(Лонгфелло смотрит на них с удивлением и садится возле трубы.)*

Седар: — Мистер Дидс, вы сын Джозефа и Марии Дидс?

Лонгфелло: — Да...

Седар: — Ваши родители живы?

Лонгфелло: — Нет.

Седар: — Расскажите, пожалуйста, при каких обстоятельствах они умерли?

22. Средне-крупный план. Группа.

Лонгфелло: — Пожалуйста...

Седар: — Мне очень неприятно задавать вам такие вопросы, но мы должны выяснить, являетесь ли вы действительно тем лицом, которое мы разыскиваем. Мы уже более года пытаемся узнать ваше местопребывание...

М-с Мередит *(перебивая)*: — Все люди знают, что м-р Дидс и его жена замерзли во время бурана, когда отвозили ребенка Сары Перкинс в Сосновую долину. *(При этих словах Седар и Кобб многозначительно переглядываются.)*

Седар *(Лонгфелло)*: — Вы это подтверждаете?

Лонгфелло: — Конечно...

Андерсон *(Седару)*: — Это совпадает...

Седар: — М-р Дидс, знакомо ли вам имя Мартина Семпля?

Лонгфелло: — Не слишком. Кажется, это мой дядюшка, но я никогда его не видел. Видите ли, моя мать — урожденная Семпль.

Седар: — Он скончался. Погиб при автомобильной катастрофе в Италии.

Лонгфелло: — Фу, ты! Какой ужас! Если я чем-нибудь могу помочь... *(Во время разговора он устанавливает трубу на коленях, берет мундштук в рот, приготовляясь к игре.)*

Седар: — М-р Семпль оставил большое состояние, которое он завещал вам. За вычетом налогов оно составит около двадцати миллионов долларов.

23. Крупный план. Лонгфелло. Его губы на мундштуке трубы. При ошеломляющем известии о миллионном наследстве он подымает глаза — это является единственной его реакцией.

24. Группа в кадре.

М-с Мередит: — Как же насчет завтрака? Собираются ли господа оставаться или нет?

Лонгфелло: — Разумеется, они остаются *(обращаясь к ним).* Она состряпала свежий апельсиновый торт. *(К м-с Мередит.)* Они не пойдут в гостиницу.

Мередит уходит. Кобб и Седар, разинув рты, наблюдают за всем происходящим. Они еще больше поражены тем, что Лонгфелло начинает играть на трубе.

25. Более крупный план — трое.

Седар *(стараясь перекричать трубу)*: — Может быть, вы, мистер Дидс, не расслышали меня? Все состояние Семпля переходит к вам... Двадцать миллионов!

Лонгфелло: — Нет, почему? Я вас прекрасно понял. Двадцать миллионов — это кусочек не из худших, не правда ли?

Кобб: — В стесненном положении этого должно хватить...

Лонгфелло *(пораженный)*: — Я такого же мнения! Удивляюсь только, зачем он оставил мне деньги, когда я не в стесненном положении *(продолжает играть на трубе).*

26. Крупный план — Седар и Кобб в недоумении, широко раскрывают глаза. Наплыв.

27. Павильон. Ниша. Общий план. Трое мужчин сидят за столом и завтракают. Возле Лонгфелло, как и сле-

давало ожидать, стоит труба.

Седар *(Лонгфелло)*: — М-р Кобб бывший журналист; в течение многих лет он был буфером у вашего дядюшки.

Лонгфелло: — Буфером?

Кобб: — Да, мальчиком для битья...

Седар: — Видите ли, богачи обычно нуждаются в людях, которые ограждали бы их от всяких чудаков. Чудаки—это такой вид чумы... Кроме того им приходится иметь дело с прессой. Богатые люди далеко не всегда понимают, когда известность им необходима и когда ее следует избегать. *(Во время разговора Лонгфелло находится в глубоком раздумье.)*

28. Крупный план — Лонгфелло.

Лонгфелло: — Седар, Седар, Седар и Будингтон... Странно, но я не могу подобрать рифмы на «Будингтон».

Седар: — А зачем вам это понадобилось?

Лонгфелло: — Видите ли, обычно, когда мне попадается странная фамилия, я стараюсь подобрать к ней рифму. У меня уже есть стихи для Кобба.

29 Крупный план — трое (выделяется Кобб).

Лонгфелло *(читает)*:

Жил однажды мистер Кобб
Подставлял за Семпля лоб,—
Ныне Семпль положен в гроб,
Безработным стал наш Кобб.

Кобб: — Это звучит, как предупреждение за две недели.

Лонгфелло: — Что такое?

Кобб: — Мне часто отказывали от работы в самой различной форме, но еще ни разу в стихах.

Лонгфелло: — О нет! Я вовсе не это хотел сказать. Я уверен в том, что вы мне еще понадобитесь.

30. Более широкий угол. М-с Мередит приносит и разливает кофе.

Седар: — Вы женаты, м-р Дидс?

Лонгфелло: — Кто, я? О нет!

М-с Мередит: — Он слишком разборчив, вот в чем вся загвоздка. В Мандрек Фолз найдется не мало хороших девушек, которые умирают от желания выйти за него...

Лонгфелло: — Не обращайте внимания на ее болтовню...

М-с Мередит: — Он носится с глупыми мыслями о спасении какой-либо дамы из бедственного положения.

Седар *(дипломатично)*: — Спасти даму из бедственного положения. Да, многие из нас мечтают об этом в молодости. *(Подымаясь.)* Пожалуй, нам лучше итти. Ведь вам надо еще сложить вещи.

Лонгфелло: — Для чего это?

Седар: — Вы поедете с нами в Нью-Йорк.

Лонгфелло: — Когда?

Кобб: — Сегодня вечером. Поезд отходит в шесть часов.

Лонгфелло: — Не находите ли вы это несколько поспешным, господа?

Седар: — Дорогой м-р Дидс, существует масса дел, которыми вам следует заняться.

Лонгфелло: — Я начинаю волноваться. Я никогда еще не покидал Мандрек Фолз. *(Грустно.)* Но вместе с тем я хотел бы взглянуть на могилу Гранта.

Седар: — Мы прогуляемся по городу и встретимся с вами у поезда в шесть часов *(жмет ему руку)*. Поздравляю вас, м-р Дидс. Вы стали одним из самых богатых людей в стране. До свидания. *(Все уходят.)*

31. В кадре двое — Лонгфелло и м-с Мередит.

Лонгфелло: — Вы слышали, что он сказал? Вы представляете себе что такое двадцать миллионов?

М-с Мередит: — А мне это все равно. Съешьте лучше ваш завтрак. Вы ни до чего не дотронулись. Зато, те господа... Я еще никогда не видела столь прожорливых людей... К чему в еде такая поспешность? *(Уходя.)* Надеюсь, что вы не сделаетесь таким же. *(Лонгфелло медленно ест и задумчиво смотрит в пространство.)* Наплыв.

32. Натура — железнодорожная станция. Все население города высыпало на улицу. Оркестр играет песенку «Он веселый, добрый парень...» Толпа поет. Ликование. На большом неуклюжем плакате написано: «Счастливого пути, до свидания, Лонгфелло Дидс — гордость Мандрек Фолза».

33. Средний план — Седар и Кобб выжидательно оглядываются по сторонам; к ним стремительно подбегает Андерсон.

Андерсон *(запыхавшись)*: — Он пропал куда-то... Я искал повсюду, даже у него дома, но дом заперт.

Седар: — Он, вероятно, приводит в порядок любовные дела. Вы заметили, что он не слишком обрадовался неожиданному отъезду.

Кобб: — Однако поезд уже приближается... *(Седар смотрит вдаль.)*

34. Общий план приближающегося поезда.

35. Крупный план — Седар и Кобб. Оркестр снова начинает играть и доходит до середины песенки.

Кобб *(обращаясь к Седару)*: — Воображаю общий конфуз, когда выяснится, что их замечательный парень сбежал. *(Он всматривается вдаль и на лице его появляется ужас. Он хватает за руку Седара, который также смотрит в том же направлении.)*

36. Средний план — духовой оркестр во главе с Лонгфелло, усердно играющим на трубе.

Продолжение кадра **35:** Седар и Кобб смотрят широко раскрытыми глазами.

Кобб: — Теперь мне все ясно.

Наплыв.

37. Натура. Железнодорожная станция. Общий план. На задней площадке вагона стоит Лонгфелло и держит в руках трубу. По обеим сторонам — Седар и Кобб. На переднем плане — толпа, выкрикивающая прощальные приветствия. Некоторые суют Лонгфелло в руки корзинки с фруктами.

38. Оркестр играет новый мотив. Крупнее. Трое на площадке вагона. Поезд двигается. У Лонгфелло на глазах слезы; он слабо улыбается и машет рукой.

Лонгфелло: — Чорт возьми, у меня: порядочно друзей!

39. Крупный план — Лонгфелло и Кобб. Кобб смотрит Лонгфелло в лицо. Под влиянием виденного Лонгфелло явно расчувствовался и, нахмурившись, входит в вагон.

Наплыв.

40. Павильон внутри салон-вагона. Общий план. Лонгфелло сидит, расставив ноги, погруженный в размышление. Седар и Кобб наблюдают за ним.

Седар *(нарушая молчание)*: — На вашем месте я не создавал бы себе забот. Конечно, такое состояние налагает ответственность, но вам многие могут помочь. Поэтому не стоит задумываться.

Лонгфелло: — А я вовсе не над этим задумываюсь.

Седар: — А над чем?

Лонгфелло: — Я размышляю над тем, где они достанут для оркестра другого трубача. *(Кобб и Седар, готовые разразиться смехом, смотрят друг на друга.)*

Затемнение.

41. Из затемнения общий план (панорама). Поезд-экспресс «XX век» пересекает реку Харлем. Наплыв.

42. Вторая панорама. Экспресс проносится ниже уровня парк-Авеню. Наплыв. Павильон-станция «Гренд Сентрель».

43. Средний план — на платформе. На переднем плане группа репортеров и фотографов; экспресс приближается.

Репортеры *(перебивая друг друга)*: — Подумать только, что такая деревенщина получает двадцать миллионов!

— Ребята, как бы мне хотелось влипнуть в такую же кучу денег!

— Держу пари, что он ничтожество...

— Вряд ли, если он только похож на своего дядю.

— Кой чорт, в его гриве торчат клочья соломы еще с прошлого урожая!

В то время как они перекликаются, камера отъезжает и в кадре появляется останавливающийся экспресс. Все устремляются к вагону.

44. Средний план — у входа в вагон. Дверь открывается, на площадке появляется Кобб в сопровождении Андерсона.

Репортеры: — Здорово, Корни, здорово, Кобб!

Кобб: — Здорово, банда. Встречайте м-ра Лонгфелло Дидса. М-р Дидс, разрешите представить вам прессу. *(При выходе их из вагона журналисты окружают Андерсона и отводят его в сторону.)*

Репортеры: — Здравствуйте, м-р Дидс!

— Сюда, пожалуйста, м-р Дидс!

— Пожалуйста, станьте, вас сейчас снимут!

— Шире, ребята, отойдите в сторону!

Кобб *(зовет)*: — Полегче, ребята, м-р Дис устал. *(Журналисты заслонили собой Андерсона, его не видно.)*

45 Панорама. Кобб идет к другому выходу, подает знак и немедленно появляются Седар и Лонгфелло.

Кобб: — Вперед! *(Увлекает за собой Лонгфелло.)*

Лонгфелло: — Что здесь происходит?

Кобб: — Это охотники за новостями. Вы для них—жирная добыча.

Вытеснение.

46. Средне-крупный план—Андерсон и репортеры. В то время, как аппараты щелкают, а репортеры записывают, Андерсон читает заготовленный текст.

Андерсон: — «Я глубоко скорблю по поводу кончины моего бесценного дяди и приложу все усилия к тому, чтобы продолжать славные традиции его великой благотворительной деятельности».

Вытеснение.

47. Средне-крупный план (в движении) — Седар, Кобб и Лонгфелло. Подходят два субъекта внушительного вида.

Кобб: — Здорово, ребята!

Телохранители *(хватая Лонгфелло)*: — Этот франт, что ли?

Кобб: — Да, только пока все в порядке! Становитесь сзади и не подпускайте репортеров.

Телохранители *(отходя)*:—Есть...

Лонгфелло:—Они похожи на грабителей!

Кобб: — Это ваши телохранители...

48. Павильон — внутренность станции. Средний план. Седар, Кобб, Лонгфелло, за ними следуют репортеры. Подходит шофер.

Шофер *(прикладывая руку к козырьку)*: — Пожалуйте сюда, м-р Дидс!

Лонгфелло: — Откуда вы меня знаете?

Кобб:— Это ваш шофер.

Седар: — До свидания, м-р Дидс. Мы скоро увидимся.

Лонгфелло: — Надеюсь... благодарю вас, до свидания! *(Неожиданно поворачивает обратно.)* Моя труба... Я позабыл трубу...

Кобб *(задерживая его)*: — Она в другой машине.

Лонгфелло: — В другой машине? Разве их у меня две?

Кобб: — У вас их шесть. *(В этот момент оба телохранителя стремительно возвращаются.)*

Телохранители: — Репортеры уже пронюхали, вот они.

Кобб: — Я так и знал. Пройдем здесь *(хватает Лонгфелло и быстро его выталкивает)*.

Наплыв.

49. Крупный план — двери конторы с надписью: «Седар, Седар, Седар и Будингтон». Камера отъезжает — в кадре Седар.

Он открывает дверь и входит.

50. Павильон — помещение конторы. Крупный план (в движении). Седар с деловым видом проходит через комнату. Он подходит к дверям, на которых написано «кабинет», толкает их и проходит.

51. Павильон—кабинет. Крупный план (в движении). Седар идет по комнате, подходит к двери с надписью «Джон Седар», входит.

52. Павильон — приемная при кабинете Седара. Общий план. Седар быстро входит и обращается к секретарю.

Седар: — Где ж они?

Секретарь: — Ожидают вас в вашем кабинете *(пересекает комнату, подходит к другой двери и исчезает)*.

Наплыв.

53. Павильон — кабинет Седара. Общий план. Группа компоньонов сидят кругом в кожаных креслах; входит Седар.

Седар *(радостно)*: — Здорово, ребята! *(Все оживляются, часть встает. Двое из них — братья Седар — высокие, третий — маленького роста с испуганным видом: это Будингтон. Вошедшего встречают возгласами)*:

— Как дела? Что нового? Как выглядит этот гусь?

Седар:—Нам не о чем беспокоиться, он наивен, как ребенок. *(Говорит в диктограф.)* Вызовите мою жену к телефону *(к компаньонам)*. Эта поездка — самое умное из того, что я когда-либо предпринимал.

Будингтон *(боязливо)*: — А вы добились юридических полномочий?

54. Средний план (группа, выделяется Седар).

Седар *(перебивая его)*: — Нет, я еще не добился, но я буду их иметь. *(Сияя, обращается к брату.)* Я вчера его спросил, что он собирается делать с деньгами. Знаете, что он мне ответил?

Оба брата *(окружая его)*: — Нет... Трудно себе представить!

Седар: — Он сказал, что намерен их раздать.

Оба брата *(смеются)*: — Раздать? Парень, должно быть, не в своем уме...

Будингтон: — Джон, если мне будет позволено высказаться, то я еще раз заявляю, что мы не можем допустить...

Седар *(раздраженно)*: — Я знаю без вас, м-р Будингтон, что не можем допустить проверку наших отчетов. Не кажется ли вам, что вы об этом говорили уже тысячу раз.

Будингтон: — Но если отчеты попадутся в чьи-либо руки, что тогда?

Седар — Увидим, но пока до этого еще очень далеко.

Будингтон *(охая)*: — Полмиллиона долларов, боже мой, как мы сможем их вернуть?!

Седар *(вспыхивая)*: — Перестаньте ныть. Успокойтесь и предоставьте это дело мне. Кто получил от старого Семпля доверенность? Я... Так вот, я ее получу опять. Вы можете спать спокойно. Отчеты никогда не выйдут из этой конторы.

Будингтон: — Я надеюсь на это. Когда я говорил моей жене... *(Его прерывает звонок телефона. Седар берет трубку.)*

Седар *(в телефон)*: — Слушаю... да, дорогая... да... Я привез его с собой. Не беспокойся. Он совершенно ошалел. Что такое? Забудь об этом. Я не подпущу к нему никого даже на пушечный выстрел. Да... он? Рубаха-парень!

Наплыв.

55. Павильон—контора адвоката Джо Хеллора. Средний план. Сравнительно бедно обставленное помещение. Хеллор, наклонясь вперед, сидит за

письменным столом и оживленно разговаривает с девицей, сидящей против него.

Хеллор: — ...Это обойдется простофиле Дидсу не менее миллиона долларов, а может быть и больше. Запомните раз и навсегда: вы были незаконной женой покойного, понимаете? Вы ему отдали свои лучшие годы! А если Дидс увидит письма, которые вы получали от покойного Семпля...

Девушка *(прерывая):* — Какие письма? Я никогда не получала писем...

Хеллор: — Это не играет роли, вы их еще получите, голубушка, они нам принесут не менее миллиона долларов.

Диафрагма.

56. Павильон—квартира. Средний план. Джордж Семпль неудачник. Отличительная черта его — мешки под глазами и постоянное нервозное подергивание носом. Развалившись в кресле, он читает газету. Вокруг него шныряет жена, осыпя его упреками.

Жена: — ...И кому? Деревенщине, форменной деревенщине. Когда твой дядюшка составлял завещание, он, должно быть, выжил из ума. Ты такой же родственник, даже еще более близкий, чем этот деревенский олух. А что тебе досталось? *(Она носится по комнате. Джордж подергивает носом, но молчит.)* Четырнадцать лет мы ждали, чтобы старик окачурился. Мы могли бы теперь жить в свое удовольствие.

Джордж: — Теперь уж слишком поздно говорить об этом. Заткнись, пожалуйста. Ты ужасно надоедлива.

Жена: — Такой именно я и собираюсь остаться! Я буду надоедать до тех пор, пока не получу хоть части этих денег. Я пойду к адвокату.

57. Павильон—редакция «Дейли-Мейл». Наплыв.

57. Павильон-редакция «Дейли-Мейл». Общий план. У стола стоит редактор, против него четыре-пять репортеров и несколько фотографов. На заднем плане возле двери стоит, прислонясь к стене, с безучастным видом Бэб Беннет. Редактор Мак обращается к репортерам с речью.

Мак: — Дидс — это сенсация! Каждое его чихание — это тоже сенсация! Деревенский увалень, которому свалилось в руки богатство Семпля, обязан поднять тираж газеты...

58. Крупный план — Бэб. У нее в руках шнурок, который она, подражая ковбоям, подкидывает как лассо. Слышен голос Мака.

Мак: — Но материал должен быть подан остро и разнообразно. Вы обязаны расказать, о чем он думает, как себя чувствует в роли миллионера Не собирается ли жениться? Как ему нравится Нью-Йорк? Умен ли он или туп? Миллион поводов для журналистского вдохновения...

59. Средний план — вся группа и Мак, продолжающий речь.

Мак: — Он находится здесь уже три дня, а что вы, бездарности, о нем сообщили? Массу пустого, бессодержательного материала. Любой балбес-новичок мог бы написать лучше.

Один из репортеров: — Да, вы же знаете Кобба, он держит Дидса под замком.

Мак: — К чорту Кобба! Напрягите остатки ваших мозгов, если они у вас когда-либо были... Добейтесь сами чего-нибудь, такие идиоты! А теперь убирайтесь отсюда, прежде чем я вам скажу то, что я о вас думаю. *(Все направляются к двери.)*

60. Средний план — у двери. Бэб все еще подкидывает шнурок, стараясь сделать петлю. Репортеры, выходя, проходят мимо нее.

Наконец, при приближении последнего ей удается сделать петлю. Она ее торжественно показывает.

Репортер *(расстроенный):* — А что толку?

61. Средний план. Мак поворачивается к Бэб.

Мак: — И вы тоже хороши. Вы становитесь такой же бездарностью, как и все остальные *(схватывает кучу бумаг и направляется к выходу).*

Бэб *(возясь со шнурком):* — Смотрите, как я это ловко делаю...

Мак: — Что с вами стало, Бэб? Я помню время, когда вы скорее могли разрушить город, чем допустить, чтобы Кобб владел таким материалом.

Бэб: — Он еще ничем не владеет.

6. Крупно—в кадре двое.

Мак: — Во всяком случае это производит такое впечатление.

Бэб: — Осуществление хороших идей требует времени, Мак.

Мак *(возбужденно):* — Послушайте, Бэб, раздобудьте настоящий материал об этом парне и вы сможете получить...

Бэб: — Не месячный ли отпуск?

Мак: — Да... И с сохранением содержания.

Бэб: — С сохранением содержания?.. *(Небрежным тоном, собираясь уходить.)* Оставьте на завтра для меня четыре столбца на первой полосе.

63. Средний план. Бэб направляется к двери.

Мак: — Вот это деловой разговор! Я предоставляю вам всю первую страницу. А какой материал вы намерены дать?

Бэб *(у двери):* — Если вы нарушите ваши правила и прочтете собственную газету, то найдете рассказ о Дидсе в утреннем выпуске. *(Уходит. На лице Мака появляется довольное выражение. Он подходит к письменному столу и снимает телефонную трубку.)*

Наплыв.

64. Натура—особняк. Общий план большого, внушительного вида особняка. Павильон—спальня Лонгфелло.

65. Средний план. Лонгфелло стоит перед двумя портными, примеривающими на нем костюм. Несколько минут молчания.

Лонгфелло: — Я впервые шью себе костюм на заказ. *(Портные любезно улыбаются. Камера отъезжает и обнаруживает присутствие в кадре Кобба и Седара. Кобб сидит в кресле. Седар бережно укладывает в портфель какие-то бумаги.)*

Седар: — Это было только моим предложением. Я не хочу настаивать, м-р Дидс, но если бы вы согласились предоставить нам все юридические полномочия, то мы взяли бы на себя буквально все заботы.

Портной *(одобрительно):* — Держитесь бодрее...

Лонгфелло *(неизвестно к кому):* — Трудная работа, не правда ли?

Портной: — О, да, сэр!

Седар: — Но это избавило бы вас от кучи неприятностей. Ведь каждая акула в городе будет пытаться вам что-нибудь навязать.

Лонгфелло: — Это верно... Они уже являются сюда целыми стаями. Все какие-то странные личности. Торгаши, политиканы, бездельники—все лезут с каким-нибудь предложением. Я не имею ни одной минуты свободной. Я даже не осмотрел могилы Гранта.

Седар: — Ваш дядя никогда не занимался подобными вещами. Он все передоверял нам. Значительную часть времени он отдавал путешествиям и жил в свое удовольствие... Вам следовало бы заняться тем же.

Лонгфелло: — Путешествовать? Нет, я об этом сейчас и не помышляю. Я предпочитаю урегулировать здесь все свои дела, осмотреть кое-какие достопримечательности и отправиться обратно домой. Джим Мусон остался один в салотопенном деле. Интересно, все ли там у него в порядке... Кстати, где находятся мои деньги? В банке?

Седар: — О, нет. Наличными у вас только полтора миллиона. Все остальное вложено в акции, ценные бумаги,

недвижимости и гм, гм... в другие вещи. Как раз в настоящее время бухгалтеры работают над отчетами, они будут готовы через несколько недель.

Лонгфелло: — Сложная механика...

Седар: — Ну конечно. Вот именно поэтому я и предлагаю, чтобы мы занялись этим.

Портной *(надавливая на плечо)* — Правое плечо у вас ниже.

Лонгфелло *(озабоченно)*: — Ниже?

Портной: — Да, сэр, на четверть дюйма.

Лонгфелло *(оглядываясь)*: — Подумайте только.

66. Крупный план — Кобб.

Кобб: — Вероятно оно придавлено тяжестью вселенной.

67. Средний план — группа.

Седар *(посмеиваясь)*: — Совершенно верно. Богатый человек должен освободить себя от лишней тяжести.

Лонгфелло *(Седару)*: — Вам хочется быть не только моим юристом, но и управлять моими капиталами?

Седар: — Ну разумеется.

Лонгфелло: — А сколько вы, помимо вознаграждения юриста возьмете дополнительно за управление капиталами?

Седар *(слишком поспешно)*: — Ничего, никакой доплаты.

Портные *(между собой)*: — Это сбойдется больше чем в три четверти...

Лонгфелло: — А что? *(К портным.)* Долго вы еще будете возиться?

Портной: — Несколько минут, сэр.

Лонгфелло *(Седару)*: — Никакой доплаты? Но у вас возникнет масса лишней работы, не так ли?

Седар *(великодушно)*: — Фирма Седар, Седар, Седар и Будингтон обычно предоставляют дополнительное обслуживание бесплатно.

Лонгфелло — Странно, я до сих пор не могу найти рифму к Будингтону.

Кобб: — Я также.

68. Более широкий угол. В дверях стоит дворецкий.

Дворецкий *(Лонгфелло)*: — Джентльмены из оперы ожидают вас в зале совещаний. Они выражают свое нетерпение, сэр.

Лонгфелло: — А я совсем про них забыл *(обращаясь к Коббу)*. Как вы думаете, что им собственно от меня нужно?

Седар: — Ваш дядя был председателем совета директоров оперы. Они, очевидно, желают, чтобы вы его заменили.

«МИСТЕР ДИДС ПЕРЕЕЗЖАЕТ В ГОРОД»
Сценарий Роберта Рискина. Режиссер Фрэнк Капра

Кобб *(вставая)*. — Я передам им, что вы сейчас придете.

Лонгфелло *(к Коббу)*: — Благодарю вас. *(Неожиданно.)* Вы послали телеграмму Джиму Мэсону?

Кобб: — Джиму Мэсону? Да, да! Впрочем, нет, я не послал. Но я уже ее написал *(достает из кармана бланк и читает)*: «Артур слишком долго работал на салотопенном запятая не следует увольнять».

Лонгфелло: — Великолепно. Сейчас же пошлите телеграмму. Я не желаю, чтобы он выгнал Артура.

Кобб: — Разумеется, разумеется. Мы, конечно, не хотим выгонять Артура.

Седар: — Подумайте немного над этим делом, м-р Дидс.

Лонгфелло: — Над каким?

Седар: — О предоставлении нам юридических полномочий.

Лонгфелло: — Хорошо, я подумаю. *(Кобб слышит его слова до выхсда из комнаты.)* Я над этим хорошенько подумаю. Кстати, какой-то тип по имени Уинслоу заходил сюда и выражал желание управлять моими делами вообще без всякого вознаграждения. Меня несколько удивляет, зачем люди ищут бесплатной работы. Ведь это по меньшей мере неестественно... Мне действительно полезно подумать над всем этим.

69. Крупный план — Кобб смотрит восхищенно на Лонгфелло и выходит, небрежно насвистывая и бросив насмешливый взгляд на растерявшегося Седара.

70. Средний план—Лонгфелло, Седар и портные.

Портной *(снимая костюм)*: — Вот и все, сэр.

Лонгфелло: — Благодарю вас. *(Снова входит дворецкий.)*

Дворецкий: — Вас желает видеть м-р Хэллор.

Лонгфелло: — Хэллор? Чего он хочет?

Седар *(поспешно)*: — Хэллор? Не пускайте его...

Лонгфелло: — Почему? Кто он такой?

Седар: — Адвокат, представляющий интересы одной особы, претендующей на ваше состояние *(дворецкому)*. Скажите ему, чтобы он явился ко мне в контору.

Лонгфелло: — Постойте... Если у него имеется иск, то мне, пожалуй, следовало бы его принять *(дворецкому)*. Проводите его сюда. *(Дворецкий уходит.)*

Седар: — Он может причинить вам массу неприятностей, м-р Дидс. Я стараюсь оградить вас от подобных вещей.

Лонгфелло: — Какие неприятности может он мне причинить? Я ничего плохого не сделал. *(Появляется дворецкий, за ним Хэллор. При виде Хэллора Седар вызывающим тоном обращается к нему.)*

Седар: — Кажется, я просил вас обсуждать дело только со мной.

71. Средний (крупный) план. Группа.

Хэллор: — Мне, м-р Седар, независимо от вашего высокого положения порядком надоело ваше командование *(Лонгфелло)*. М-р Дидс, я представляю интересы м-с Семпль.

Лонгфелло: — М-с Семпль?

Хэллор: — Да, гражданской супруги вашего дяди. Она имеет законное право на наследство.

Седар: — Не желаете ли вы предоставить суду возможность определения ее юридических прав?

Хэллор: — Вряд ли вы рискнете обратиться с подобным делом в суд *(Он поворачивается к Лонгфелло, который внимательно их слушает.)* Предоставляю решение этого вопроса вам, м-р Дидс. Можете ли вы себе представить суд, который не стал бы на сторону женщины, отдавшей свои лучшие годы такому старику, каким был ваш дядя?

Лонгфелло: — Как вы сказали? Какого рода женой она была?

Хэллор: — Гражданской женой. Кроме того имеется еще и ребенок.

Лонгфелло: — Ребенок? Моего дяди?

Хэллор: — Да, сэр.

Лонгфелло: — Ах, это ужасно! Сейчас же необходимо позаботиться об этой бедной женщине.

Хэллор *(довольный)*: — Я очень рад, что вы хотите быть разумным.

Лонгфелло: — Ну конечно. Если она была его женой, то она должна по справедливости получить все его деньги. Я не возьму из них ни одного пенни. *(Он снимает брюки и передает их портному.)*

Портной: — До свидания, м-р Дидс. Костюм будет готов через несколько дней. *(После ухода портных возвращается Кобб.)*

Кобб: — Я боюсь, что вам придется поторопиться. Оперные директора нервничают не на шутку.

Лонгфелло: — Вы правы, мне не следует их дольше задерживать. Это ведь важные персоны. *(Коббу.)* Мне хотелось, чтобы вы пошли со мной, Кобб, я ведь их совсем не знаю *(одеваясь, обращается к Хэллору)*. Вы не возражаете? Я скоро вернусь. *(Уходит вместе с Коббом.)*

72—85. Совет директоров оперы пытается уговорить Дидса принять на свой счет убытки оперы за минувший год, достигшие 180.000 долларов. Дидс отказывается это сделать.—«Если публика отказывается от нашего товара, придется, пожалуй, кое-что изменить или же совсем закрыть предприятие»...

86. Павильон—нижний коридор. Средний план. Лонгфелло и дворецкий.

«МИСТЕР ДИДС ПЕРЕЕЗЖАЕТ В ГОРОД»
Сценарий Роберта Рискина. Режиссер Фрэнк Капра

У дворецкого взъерошены волосы, он поправляет галстук.

Дворецкий *(грустно)*: — Они отказываются уходить, сэр. Я рекомендую вызвать полицию.

Кобб *(входя)*: — Ну, а что происходит здесь?

Лонгфелло: — Вероятно репортеры беснуются у дверей...

Кобб: — Я займусь ими. *(Он уходит. Лонгфелло подымается по ступенькам.)*

Наплыв.

87—89. В то время как Дидс занят примеркой фрака, который он надевает в первый раз, дворецкий докладывает о приходе мадам Помпони.

Хэллор, адвокат госпожи Семпль, пытается убедить Дидса, что его доверительница якобы имеет право на одну треть наследства.

90. Средний план (включая дворецкого в дверях).

Лонгфелло: — Кто?

Дворецкий: — Мадам Помпони.

Лонгфелло: — Мне надоело принимать народ. Скажите ей, чтобы она ушла.

Дворецкий: — Но ведь это сама мадам Помпони, сэр. *(Сопровождаемая Терезой Гаррисон, выплывает м-м Помпони, женщина лет сорока, высокого роста с вкрадчивыми манерами).*

М-м Помпони: — Ах, здесь уже народ! Подумайте — он заставляет меня ожидать! Что это — в покер или еще что-нибудь? Где же он? *(Лонгфелло.)* — Это вы, клянусь жизнью, это вы. *(Направляется к Лонгфелло, обнимает его и целует в обе щеки. В это время входит Кобб и недовольно косится на м-м Помпони и Терезу.)*

М-м Помпони: — Вы — приятная неожиданность... Вы могли бы быть несносным. Но вы не такой. Я ожидала встретить дитя природы... мозолистые руки. Покажите мне ваши руки. Смотри, Тереза, они совершенно чистые... Это Тереза Гаррисон. Вид Терезы заменит вам все красоты мира... *(Тереза обольстительно улыбается.)* Вы не будете одиноки. Немного усилий—и все в порядке... Она вами займется, не правда ли, Тереза? *(Внезапно.)* О, я забыла представиться, я — м-м Помпони. О моем пении вы должно быть слыхали? Если нет, то значит вы еще не познали прекрасного.

Вальтер *(держит две рубашки)*: — Со стоячим или отложным воротничком, сэр? *(Его перебивает м-м Помпони, прежде чем озадаченный Лонгфелло успевает ответить.)*

М-м Помпони: — Какая разница, они все выглядят одинаково! Мандрек Фолз... вы говорите?.. так, как. Расскажите о себе, молодой человек, ведь все умирают от любопытства. Почему же вы молчите? Я никогда не встречала подобных молчальников *(обращаясь к другим)*. Скажите, быть может он немой?

Лонгфелло: — Нет, почему же...

М-м Помпони: — Учитесь выражать свои мысли, молодой человек. Вас никто не укусит *(собирается уходить)*. Ну, а я должна лететь. Кстати, не возлагайте на себя никаких светских обязанностей, я займусь ими сама. Ввести вас в светскую жизнь — это будет даже забавно. На этой неделе вы устроите прием, я вам сообщу, когда именно. Пусть ваш секретарь мне позвонит. Где ваш секретарь? Что, у вас нет секретаря?! *(Коббу.)* Вы с вашей физиономией, вы — его секретарь? *(Лонгфелло.)* Вы должны его выгнать, он будет пугать людей.

Кобб *(выпучив глаза)*: — Однако!

М-м Помпони — Ничего, я займусь и этим. Нетрудное дело — белый галстук, избранная публика—я всегда вела светские дела вашего дядюшки — могу также заняться и вами. До тех пор, пока я вам не сообщу, не принимайте никаких приглашений от общества. Идем, Тереза.

91. Более широкий угол. Собирается уходить так же внезапно, как и появилась. Тереза берет Лонгфелло за руку.

Тереза *(обольщающе)*: — До свидания!

М-м Помпони *(останавливается и поворачивается)*: — Идем, идем, Тереза! Не кокетничай с ним под самым моим носом *(отталкивает Терезу)*.

Пока, пока, дорогой мальчик! *(Хлопает его по щеке и исчезает.)*

Лонгфелло *(после ее ухода)*: — Что это за ураган?

Кобб: — Вместе с капиталами вашего дяди вы унаследовали и Помпони. Она представляет собой на три четверти его прошлое.

(Вальтер протягивает две рубашки.)

Бальтер: — Со стоячим или отложным воротничком, сэр?

Лонгфелло: — Не понимаю, о чем вы спрашиваете. Дайте мне просто рубашку.

Хэллор: — Нельзя ли отправиться куда-нибудь, чтобы мы могли бы поговорить о делах.

Лонгфелло: — Поговорить?

92. Средний план. Группа. Кобб заинтересовался происходящим и опять уселся в кресло.

Хэллор: — Ведь мы могли бы притти к быстрому соглашению.

Лонгфелло: — Безусловно. Вы хотите один миллион долларов, не так ли?

Хэллор: — Только из желания быть умеренными

Лонгфелло:—Откуда такая скромность?

Хэллор: — Ну потому, что мы не хотим обращаться по такому делу в суд.

Лонгфелло: — Почему?

Хэллор: — Вам этого тоже не захочется — ведь не очень приятно публично ворошить свое грязное белье?!

Лонгфелло: — Почему? А если оно у меня чистое?

Седар *(к Хэллору)*: — Если вы желаете вести переговоры о соглашении, зайдите ко мне в контору.

Хэллор: — Я этого не сделаю.

Лонгфелло: — Правильно... И не трудитесь ходить к нему в контору. Есть только одно место, куда вы пойдете и притом немедленно — это в дверь!

Хэллор *(смотрит на него пораженный)*: — Вы совершаете ошибку, м-р Дидс!

Лонгфелло: — Вряд ли, если судить по вашей подозрительной физиономии. Меня вдобавок очень удивляет, почему вы соглашаетесь на один миллион, когда вам предлагают семь... Я поражен, что м-р Седар, которого все считают умным человеком, не смог сразу разобраться в этом деле!

Хэллор: — Подождите минутку, приятель.

93. Средний план. Лонгфелло направляется к звонку и нажимает кнопку.

Лонгфелло: — Настоящая прелесть богатства заключается в том, что достаточно нажать кнопку, и дело делается. Когда войдет слуга, я попрошу его указать мистеру Хэллору на дверь — большинство людей не знает, где она находится.

Хэллор: — Бесполезно грубить, м-р Дидс. Это вам не поможет *(с ударением)*. У нас есть письма! *(Входит дворецкий.)*

Лонгфелло *(дворецкому)*: — Укажите м-ру Хэллору выход.

Дворецкий: — Слушаюсь...

94. Крупный план (у двери). Хэллор подходит к двери. Лонгфелло хватает его за крахмальную рубашку и приподнимает в воздух.

Лонгфелло: — И советую запомнить — нет никакой жены, нет никаких писем, и я вдобавок полагаю, что вы мошенник. Шагайте осторожнее... *(Он с силой выталкивает Хеллора, тот спотыкается и исчезает. Кобб подходит к Лонгфелло и протягивает ему руку.)*

Кобб: — У меня нет сил дольше скрывать свое восхищение — овца нападает на волка *(жмет ему руку)*. Это замечательно!

Лонгфелло: — Ничего замечательного. Просто здравый смысл.

Кобб: — Надо думать, эта птица больше не будет вас беспокоить!

95—96. Дидс решает пообедать в ресторане, где он мог бы увидеть известных писателей.

Вальтер: — Я бы вам советовал пообедать у Туллио, сэр.

Лонгфелло: — У Туллио? Великолепно! Не хотите ли составить мне компанию, Вальтер?

Вальтер: — Я, сэр? О нет, благодарю вас.

Лонгфелло: — Вы разве не обедаете?

Вальтер: — Конечно, обедаю, но... гм... Ваше предложение не годится, сэр.

Лонгфелло: — Вас не устраивает мое общество?

Вальтер: — О, нет, сэр, дело не в том... *(Уходит.)*

(Лонгфелло, развеселившись, улыбается и направляется к двери. Здесь ему преграждают дорогу два дюжих парня. Он на них удивленно смотрит).

1-й телохранитель: — Вы отправляетесь гулять?

Лонгфелло: — Ну, да. А разве нельзя?

Телохранитель: — Вот что: никогда не выходите, не предупредив нас.

Лонгфелло: — Кто вы такие?

Телохранитель: — Мы ваши телохранители.

Лонгфелло: — Ах, да...

Телохранитель: — М-р Кобб распорядился, чтобы мы повсюду сопровождали вас...

Лонгфелло: — Это очень мило со стороны м-ра Кобба, однако я не хочу, чтобы вы следовали за мной повсюду.

Телохранитель:—Сожалеем, сэр, но приказание должно исполняться в точности.

Лонгфелло: — Вы правы...

Телохранитель: — Да, сэр. Мы обязаны вас утром поднять с постели и уложить спать ночью.

Лонгфелло *(улыбаясь)*: — Это становится забавным... *(В раздумьи он оглядывает комнату.)* — Не можете ли оказать мне небольшую услугу перед уходом?

Телохранитель: — Охотно!

Лонгфелло: — Вот здесь лежит чемодан. Достаньте мне его. *(Оба телохранителя с готовностью входят в гардеробную, Лонгфелло захлопывает за ними дверь, запирает ее на ключ и, посвистывая, уходит).*

Наплыв.

98. Натура. Фасад дома. Средний план. Лонгфелло выходит и смотрит вдаль. Моросит мелкий дождь. Он удовлетворенно вздыхает, спускается по ступенькам, затем внезапно останавливается.

99. Средний план (с точки зрения Лонгфелло). Из темноты появляется девушка и, шатаясь, идет вперед. Она доходит до дерева и слабость ее охватывает. Силы ей изменяют и она опускается на землю.

100. Средне-крупный план. Лонгфелло устремляется вперед. Камера следует за ним. Он подходит к девушке и, наклонясь, поднимает ее голову. Мы видим Бэб Беннет. Глаза ее закрыты, она в глубоком обмороке.

101. Крупный план — Лонгфелло и Бэб (с низкой точки). Лонгфелло всматривается в лицо Бэб, затем делает попытку ее поднять. В это время она открывает глаза и недоуменно смотрит на него.

Лонгфелло: — Вы упали в обморок!

Бэб *(слабо)*: — Разве?

102. Более широкий угол. Лонгфелло старается поддержать ее.

Лонгфелло: — Позвольте помочь вам.

Бэб: — Нет, благодарю вас, я чувствую себя хорошо.

Лангфелло: — Мы рядом с моим домом, я могу предложить вам...

Бэб: — О, нет! Спасибо, я чувствую себя хорошо.

Лонгфелло — Что с вами случилось?

Бэб — Должно быть я слишком много ходила. Весь день искала работу. Нашла ее, завтра начинаю... *(Уклончиво.)* Вы были очень добры. До свидания.

Когда она удаляется, Лонгфелло с участием за ней наблюдает. Она делает несколько шагов и, как бы слабея, вновь прислоняется к решетке и держится за нее. Лонгфелло спешит ей на помощь.

103. Крупный план — двое.

Лонгфелло: — Пожалуйста, вы должны мне разрешить помочь вам.

Бэб *(Слабо, тихим голосом)*: — Простите.

Лонгфелло — Вы уже обедали?

Бэб *(нервно улыбаясь)*: — Обедала? Как это ни странно, но я позабыла поесть.

Лонгфелло: — Позабыли?!

Бэб: — Да... это со мной часто случается. Я начинаю думать о чем-то другом и забываю... *(Во время разговора нарочно роняет сумку, из которой высыпается все содержимое.)* Простите! *(Лонгфелло нагибается, чтобы собрать вещи. Бэб наблюдает за ним, желая убедиться, удалась ли ее хитрость.)*

104. Крупный план—Лонгфелло подбирает пудреницу, гребешок и, вкладывая все обратно в сумку, замечает, что в ней нет денег. Он задумывается и затем понимающе смотрит на Бэб.

Наплыв. Перебивка — электрическая реклама — «Обеды в обществе писателей только у Туллио».

Наплыв.

105. Павильон — у Туллио. Среднекрупный план. Угловой стол, окруженный папоротниками. За столом сидят Лонгфелло и Бэб. Она продолжает есть.

Лонгфелло: — Вы чувствуете себя теперь лучше?

Бэб: — Ах как это вкусно! Не знаю, как благодарить вас!

Лонгфелло: — Я хотел бы вам немного помочь.

Бэб *(быстро, она очень чувствительна. Обиженно)*: Я просила вас не говорить об этом!

Лонгфелло: — Извините *(обращаясь больше к себе)*. Вы первый человек, которого я встретил в Нью-Йорке и который ничего от меня не хочет. Расскажите о себе еще что-нибудь.

Бэб: — Я уже рассказала вам все. Мои родители живут в маленьком городке около Хартфорда. Я здесь одна — стараюсь заработать себе на жизнь *(опуская голову)*. — Я действительно ничего собой не представляю.

Лонгфелло: — Вы были в бедственном положении, не так ли?

Бэб: — Что такое?

Лонгфелло: — Так, ничего...

106. Более широкий угол. Появляется официант и начинает убирать со стола.

Лонгфелло: — Скажите, никого еще нет?

Официант: — Из знаменитостей никого...

Лонгфелло: Вы мне их укажете?

Официант: — Угу...

Лонгфелло: — Вы знаете, ведь я сам писатель. *(Официант искоса смотрит со скучающим видом на Лонгфелло.)*

Официант: — Угу...

Лонгфелло: — Я занимаюсь поэзией.

Официант: — Угу... *(Уходит.)*

107. Крупный план — Бэб и Лонгфелло.

Бэб: — Вы, должно быть, очень интересно проводите время. Все эти встречи, дела, общество — разве вас это не занимает?

Лонгфелло: — Нет, по крайней мере, я... *(Пауза Он смотрит на нее.)* ...до настоящего времени. Вот с вами мне приятно разговаривать. *(Задумчиво.)* Странно только, что я нашел вас прямо около моей двери.

108. Более широкий угол. Подходит официант.

Официант *(Лонгфелло)*: — Прибыл Брукфильд...

Лонгфелло *(взволнованно)*: — Где он? Покажите...

Официант: — Как раз напротив. Вон тот, похожий на бульдога.

(Лонгфелло с благоговением смотрит за кадр.)

Лонгфелло *(Бэб)*: — Посмотрите — там сидит поэт Брукфильд...

Бэб: — Неужели?

109. Средний план. За противоположным столом сидят четверо и разговаривают.

110. Средне-крупный план. Стол Лонгфелло.

Лонгфелло *(официанту)*: — А кто остальные?

Официант *(с безразличным видом)*: — Ханабери и Мороу...

Лонгфелло *(затаив дыхание)*: — Ханабери и Мороу?! Но ведь это знаменитые писатели, передовые люди.

Официант *(уходя)*: — Может быть и так, но только не по части чаевых.

Лонгфелло *(восторженно)*: — Это замечательно. Они здесь, рядом со мной. *(Он смотрит на них с благоговением. Бэб наблюдает за ним.)*

111. Средний план. Писательский стол. Подходит официант.

Официант *(указывая на Лонгфелло)*: — Лонгфелло Дидс. Унаследовал состояние миллионера Семпля. Пишет стихи на открытках. Желает с вами познакомиться.

Брукфильд: — Я читал о нем в газетах...

Хенабери: — Пригласим его забавы ради. А то здесь сегодня скучновато...

Мороу: — Здесь всегда скучно.

Брукфильд *(подымаясь)*: — Я приведу его...

Наплыв.

112. Средний план. Все сидят за круглым столом. Бэб рядом с Лонгфелло, находящимся в центре внимания. Брукфильд поочередно всех знакомит.

Лонгфелло: — Я очень признателен вам, господа, за приглашение. В Мандрек Фолз мне не приходилось встречаться со знаменитостями.

Брукфильд: — Не скромничайте, вы сами знаменитость. Тысячи людей читают ваши поэмы.

Ханабери: — Вы говорите тысячи? Миллионы!

«МИСТЕР ДИДС ПЕРЕЕЗЖАЕТ В ГОРОД»
Сценарий Роберта Рискина. Режиссер Фрэнк Капра

Лонгфелло: — Вы преувеличиваете достоинство моих стихов...

Ханабери: — Ну, ну, не скромничайте, мистер Дидс!

Билл: — Вспомните только о количестве почтовых открыток на свете *(делая знак официанту).* Официант, м-р Дидс — знаменитый поэт. Дайте ему по этому поводу выпить.

Лонгфелло: — Благодарю вас, я не пью...

Ханабери: — Вы должны пить. Все поэты пьют.

113. Среднекрупный план.

Мороу — Расскажите, м-р Дидс, как вы работаете над стихами? Мы, мастера, интересуемся методами других.

Ханабери: — Приходится ли вам ожидать вдохновения или же вы садитесь и сразу их творите?

Лонгфелло *(застенчиво):* — Я, право, не знаю, я...

Ханабери: — Вот Мороу, например, пишет их в один присест.

Мороу: — Да, на это очень жалуются мои издатели. *(Все смеются.)*

114. Двое в кадре — Бэб и Лонгфелло. Бэб бросает взгляд на Лонгфелло, желая убедиться, понимает ли он, что над ним смеются. Но, повидимому, он не замечает этого.

Лонгфелло *(смеясь)*: — Но ваши читатели на это не жалуются, м-р Мороу. Свои стихи я пишу по вкусу заказчика. Мне говорят, что́ от меня требуется, я сажусь и пишу...

Брукфильд:—Поразительно, вы — настоящий гений!

Хенабери: — Охватывает ли вас в минуту вдохновения какое-нибудь особое волнение?

Лонгфелло: — В минуты волнения я играю на трубе. Это мне помогает собраться с мыслями.

Мороу: — Я уже сорок лет играю на гармонике, но это мне совершенно не помогает.

115. Средний план группы.

Брукфильд: — У вас нет ее случайно с собой в кармане, м-р Дидс?

Лонгфелло *(улыбаясь)*: — Чего, трубы? *(Общий смех.)*

Брукфильд: — Нет, открытки с вашими стихами? *(Лонгфелло начинает понимать, что над ним издеваются.)*

Лонгфелло *(лицо его становится серьезным):* — Нет.

Ханабери: — Неужели ваш карман не полон открытками?

Брукфильд: — Как жаль! Я надеялся получить одну из них с вашим автографом.

116. Крупный план. Лонгфелло и Бэб. Лонгфелло смотрит по очереди на каждого говорящего, понимая плохо скрываемые насмешки.

Ханабери: — Подождите минутку, быть может м-р Дидс нам прочтет одно из своих произведений?

Голоса присутствующих: — Как это кстати! Что может быть интереснее поэта, читающего свои произведения! А как насчет поэмы на «День матери», м-р Дидс?

Брукфильд: — Прочтите нечто такое, что может тронуть великое американское сердце. *(Заинтересованная Бэб наблюдает за Лонгфелло. Остальные замолкают и выжидательно смотрят на него.)*

Лонгфелло *(сильно задетый, но очень спокойный):* — Я понял вас, господа... Я догадался зачем вы меня сюда пригласили? Вам понадобилось развлечение...

117. Средний план группы.

Несколько голосов: — О, что вы, что вы! Мы этого и не думали!

Ханабери: — Скажите на милость, какой он самолюбивый!

Лонгфелло *(глядя на него)*: — Может быть и так, но что же из этого?

(Лицо Ханабери становится серьезным.)

Лонгфелло *(просто):* — Нетрудно делать человека посмешищем, если не задумываться над его самолюбием... Послушайте, мистер Брукфильд. Я продолжаю восхищаться вашими произведениями, но крайне разочарован личным знакомством. Быть может с вашей точки зрения я и смешон, но кто знает, не показались ли бы и вы смешным по приезде к нам в Мандрек Фолз? Однако там вас не сделали бы посмешищем — это сочли бы невежливым...

118. Крупный план.

Лонгфелло *(вставая, продолжает):* —...Возможно, что сочинительство стихов для поздравительных открыток смешное занятие, но массе людей эти открытки со стихами кажутся сердечными. Во всяком случае они являются лучшим из того, что я умею делать. Прошу извинить нас, но мы уходим. Я понял теперь, что не все известные люди являются действительно большими людьми.

119. Средний план. Лонгфелло и Бэб покидают стол. Вся группа писателей молчаливо следит за ними. Вначале они озадачены — затем все, кроме Мороу, разражаются грубым смехом.

120. Крупный план в движении. Лонгфелло и Бэб делают несколько шагов вперед, затем он резко останавливается.

Лонгфелло *(поворачиваясь к ним):* — Я хочу разъяснить вам еще одну вещь. Если бы здесь не присутствовала моя спутница, я бы наверняка стукнул вас как следует.

Бэб *(быстро):* — Я не препятствую.

Лонгфелло *(некоторое время смотрит на нее):* — В таком случае — я это сделаю *(возвращается к столу).*

121. Средний план — за столом. Брукфильд и Ханабери из чувства самосохранения подымаются. Но они спаздывают, так как Лонгфелло левой рукой наносит удар в подбородок Брукфильду, а правой попадает Ханабери в челюсть. Оба удара следуют почти одновременно. Неожиданность нападения застает их врасплох, и они падают на пол.

Лонгфелло *(поворачиваясь к Бэб):* — Теперь мы можем итти. Я чувствую себя лучше. *(Они уходят. Мороу, оставшись сидеть за столом, восхищенно наблюдает за Лонгфелло, встает и следует за ним.)*

122—124. Дидс высказывает желание посмотреть могилу Гранта и статую Свободы.

Из затемнения.

Перебивка. Кричащие заголовки газет: «Человек-Золушка кутит». Лонгфелло Дидс задерживает уличное движение, кормя лошадей пончиками».

«Поэт из провинции показывает столичному обществу способ «прекращать знакомства». «Почтовые открытки — причина грандиозной драки». Текст газеты переходит в фотографию Лонгфелло и Мороу, кормящих лошадей пончиками.

127. Павильон. Комната Мака в редакции. Мак, блестя глазами, читает корреспонденцию. Бэб, развалившись в кресле, проделывает фокусы с монетой.

Мак *(читает)*: — «Игра на трубе помогает мне собраться с мыслями». Это одно из ошеломляющих заявлений, сделанных Лонгфелло Дидсом. Новый человек-Золушка вчера вышел из дому, чтобы доказать Нью-Йорку, что его дядюшка, покойный миллионер Семпль, был только рядовым любителем в искусстве ставить город вверх ногами». *(Поднимая глаза от корреспонденции.)* Человек-Золушка — это сказано метко, Бэб. Это то, что надо...

Бэб *(мечтательно)* — Вчера я хорошо сыграла свою роль, Мак. Я была нежнейшей в мире инженю.

Мак: — Что он, действительно полон жизненных сил?

128. Крупный план. Оба *(на первом* плане Бэб).

Бэб *(задумчиво):* — Он своеобразен...

Мак: — Человек-Золушка... Вы дали

этому фермеру кличку, которая останется за ним на всю жизнь. Можете представить себе физиономию Кобба при чтении газеты.

Бэб: — Если бы мы продавали билеты на это зрелище, мы нажили бы состояние *(держит монету между двумя пальцами)*. Смотрите, Мак... *(Она покрывает монету ладонью другой руки, и монета исчезает. Мак слишком возбужден, чтобы обратить на это внимание.)*

Мак: — А как вам удалось его сфотографировать?

Бэб: — Фотографы шли по моим следам.

Мак: — Замечательно! *(Опять принимается читать.)* «В два часа ночи мистер Дидс задержал уличное движение, потому что начал кормить лошадь пончиками. На вопрос, для чего он это делает, он ответил: «Я просто хочу посмотреть, сколько пончиков сможет съесть лошадь, прежде чем попросит чашку кофе». *(Смеется.)* Прекрасно! Что произошло после этого?

Бэб: — Не знаю. Я должна была смыться, чтобы написать статью. Он слишком увлекся, чтобы заметить мое исчезновение.

Мак: — Когда вы с ним увидитесь спять?

Бэб: — Может быть сегодня вечером *(смотрит на часы)*. Я ему позвоню в полдень, во время завтрака. Вы же знаете, что я стенографистка Мэри Доусон.

129. Крупный план. Двое (на первом плане Мак).

Мак *(смеясь)*: — Знаю... Вы гениальны, Бэб, гениальны.

Бэб: — На тот случай, если Кобб начнет повсюду разнюхивать, я переехала на квартиру к Мабель Доусон.

Мак *(страшно возбужденный)*: — Хорошо, хорошо. Оставайтесь там и не показывайтесь здесь. Я всем скажу, что вы взяли отпуск. Никто не узнает, откуда мы получаем сведения. Держитесь за Дидса, Бэб. В течение месяца можете ежедневно выжимать из него совершенно исключительный материал. Все остальные газеты сойдут с ума. *(Направляется к ней.)* Бэб, я готов наградить вас поцелуем.

130. Более широкий угол.

Бэб *(отходя в сторону)*: — Оставьте его при себе, Мак. Наша сделка предусматривает только месячный отпуск с сохранением содержания *(выходит)*.

Мак *(кричит ей вслед)*: — Вы его получите, Бэб, получите.

Наплыв.

131—138. Дидс у себя в спальне с трудом просыпается после ночного кутежа.

139. Крупный план—Лонгфелло. Глаза его прикованы к газете.

Лонгфелло: — Человек-Золушка?! Почему они меня так окрестили?

Голос Кобба:—Они окрестят вас как угодно, если вы подадите им малейший к тому повод... Они утопят нас в ложке воды.

Лонгфелло *(спокойно)*: — А что если мне пойти туда и хватить редактора кулаком в нос?!

Голос Кобба *(быстро)*: — Не смейте этого делать... Поймите, что битье — это не способ разрешения вопроса.

140. Двое в кадре.

Лонгфелло: — Иногда это единственное полезное средство.

Кобб: — Но на редакторов оно не действует. Поверьте моему опыту — не действует!

Лонгфелло: — А если они будут продолжать издеваться надо мной?

Кобб *(наклонясь, серьезным тоном)*:—Послушайте, у вас же есть голова на плечах. Если вы будете сдерживать свои порывы, все пойдет гладко. И, главное, держите язык за зубами. Не говорите ни с кем. Эти охотники за новостями вас повсюду выслеживают.

Лонгфелло *(указывая на газету)*: — А что вы скажете относительно «Человека-Золушки»?

Кобб: — Это уже мое дело. Я извлеку из газет этот материал, если только вы мне поможете. Но я ничего не смогу поделать, если вы будете разгуливать и разговаривать со всяким встречным. Обещаете ли вы мне быть в дальнейшем осторожным?

Лонгфелло: — Да, мне кажется, это придется сделать.

Кобб *(вытирая лоб)*: — Благодарю вас. Если вы почувствуете землетрясение, то это от того, что я ворвался к редактору.

141. Средний план. Кобб уходит. Во время этой сцены Вальтер приносит кофе.

Лонгфелло *(Вальтеру)*: — Кобб прав. Я не должен разговаривать ни с кем.

Дворецкий *(входя)*:—Мисс Доусон у телефона сэр.

Лонгфелло *(живо)*: — Кто? Мисс Доусон?

Дворецкий: — Да, сэр.

Лонгфелло: — Чудесно, я поговорю с ней. Она — единственный человек, с которым отныне я буду разговаривать. *(Дворецкий приносит телефон.)*

Наплыв.

142. Натура. Империал автобуса. Ночь. Панорама. Комбинированная съемка. Лонгфелло смотрит по сторонам, погруженный в раздумье. Бэб наблюдает за ним.

Лонгфелло: — Очень любезно, что вы показываете мне эти места!

Бэб: — Я тоже получаю от этого удовольствие.

Лонгфелло: — Аквариум мне очень понравился. Если бы я жил в Нью-Йорке, я ходил бы туда каждый день. Бьюсь о заклад, что вы так и делаете.

Бэб: — Я хотела бы, но у меня есть работа, о которой приходится думать.

Лонгфелло: — Кстати, как идут ваши дела? Нравится ли вам ваша новая работа?

Бэб: — Не плохо.

Лонгфелло: — Как зовут человека, у которого вы работаете?

Бэб *(неловко)*: — Гм... его зовут мистер Мак.

Лонгфелло: — Он достаточно с вами любезен?

Бэб: — О, да...

Лонгфелло *(угрожающе)*: — Потому что, если он недостаточно...

Бэб *(быстро)*: — Нет, нет... он чудесный!

143. Натура. Улица. Крупно-средний план. Позади автобуса едет такси. Из его окошка высовывается голова. Мы узнаем одного из фотографов.

144. Павильон. Внутри такси — комбинированная съемка.

Крупный план—два фотографа—Боб и Фрэнк со своим снаряжением. Они пристально следят за едущим впереди их автобусом.

Боб: — Нам сегодня ничего не удастся снять.

Фрэнк: — Бэб следовало бы опять напоить его.

Боб: — Мне наше поручение по вкусу. Я — местный уроженец, но лишь сегодня впервые побывал в Аквариуме.

Фрэнк: — Вам везет, может быть вам удастся посмотреть могилу Гранта.

Боб: — А разве она в Нью-Йорке? *(Фрэнк бросает на него уничтожающий взгляд.)*

145. Натура. Вверх автобуса. Крупный план. Бэб и Лонгфелло.

Бэб: — Есть сенсации? *(Спохватывается.)* Не произошло ли за последнее время чего-нибудь интересного?

Лонгфелло: — Конечно. Я встретил вас.

Бэб: — Ну, глупости. Я спрашиваю о том, как вы намерены поступить с оперой.

Лонгфелло: — Ах, об этом! Было другое собрание. Я сказал им, что если я останусь председателем *(объясняя)*... я видите ли... председатель.

Бэб: — Знаю...

Лонгфелло: — Я сказал, что буду иметь с ними дело только в том случае, если они сделают спектакли общедоступными, сократят расходы и будут транслировать спектакли по радио.

Бэб: — Что они на это ответили?

Лонгфелло: — Вы прелестно выглядите сегодня.

Бэб: — Что они ответили?

Лонгфелло: — Ах они... они ответили, что я не в своем уме и собираюсь управлять оперой, как бакалейной лавкой.

Бэб: — А что они собираются предпринять?

Лонгфелло: — Скажите, у вас всегда волосы так зачесаны назад?

146. Большой широкий план. Проходят две девушки. Одна держит раскрытую газету.

Первая девушка: — Ну не умора ли это? Человек-Золушка! Что за дуралей!

Вторая девушка: — Я была бы непрочь подцепить этого франта...

Первая девушка: — Не беспокойся. Его уже кто-нибудь подцепил помимо тебя...

Они проходят. Лонгфелло смотрит им вслед. Бэб боится поднять глаза.

Лонгфелло: — Если бы они были мужчинами, я стукнул бы их головами. *(Бэб молчит. Лонгфелло некоторое время смотрит на нее.)*

147. Крупный план. Двое (на первом плане Лонгфелло).

Лонгфелло: — Вы читали газеты?

Бэб: — У-гу...

Лонгфелло: — Вот что мне в вас нравится: вы щадите человеческие чувства. Я хотел, знаете ли, пойти в редакцию и отдубасить парня, написавшего всю эту чепуху.

148. Средний план—двое. Она смотрит с удивлением.

Лонгфелло: — Человек-Золушка! Думаю, что вскоре так меня будут называть все. *(Бэб чувствует себя все время неловко и поспешно переводит разговор на другую тему.)*

Бэб: — Вот могила Гранта. Давайте, сойдемте *(вскакивает со своего места, Лонгфелло следует за ней).*

Наплыв.

149. Средне-крупный план. Натура. Риверсайд-Драйв. Могила Гранта. Лонгфелло и Бэб. Он стоит с торжественным видом перед могилой Гранта. Глаза его влажны. Она не замечает его волнения.

Бэб: — Вот мы и пришли. Это могила Гранта. Надеюсь, вы не разочарованы?

Лонгфелло *(хрипло):* — Это замечательно

150. Средний план. Боб и Фрэнк (где-то под деревом).

Фрэнк *(вытянув руку):* — Пусть ваши глаза наслаждаются. Перед вами могила Гранта.

Боб: — Да ну, разве это она и есть?

151. Средне-крупный план. Лонгфелло и Бэб.

Бэб: — Большинство людей представляет себе могилу Гранта совсем иной.

Лонгфелло: — Это зависит от того, что они видят.

Бэб *(бросая на него взгляд):* — А что вы видите?

Лонгфелло: — Я вижу, как маленький крестьянский мальчик из Огайо становится великим воином. Я вижу тысячи марширующих людей. Я вижу генерала Ли, сдающегося на милость победителя. Я вижу, как сказал Авраам Линкольн, зарождение новой нации, и как маленький мальчик из Огайо становится президентом.

152. Крупный план Бэб перебивается речью Лонгфелло. В то время как он говорит, Бэб с увлечением наблюдает за выражением его лица. Сначала ей хочется смеяться, но, оказывается, она этого не может сделать.

Затемнение.

Из затемнения.

153—156. В контору Седара приходят мистер и миссис Семпль.

157. Натура — Центральный парк. Ночь. Средний план (в движении) Бэб и Лонгфелло гуляют. Бэб смотрит ему в лицо.

Лонгфелло: — Я решил больше не обращать внимания. Они могут писать до тех пор, пока им самим не надоест. *(На лице Бэб смущение.)*

Бэб *(быстро меняя тему разговора):* — Вы не находите, что здесь очень хорошо? *(Они направляются к скамейке под деревом.)*

Лонгфелло *(осматриваясь):* — Здесь действительно хорошо.

158. Крупный план. Двое (сидят). Лонгфелло поднимает маленькую ветку, которой разметает листья на земле.

Лонгфелло *(после паузы):* — Почему это люди всегда нападают друг на друга? Почему они никогда не стремятся друг другу понравиться?

Бэб *(внимательно посмотрев на Лонгфелло):* — При нашей первой встрече вы сказали мне фразу, над которой я много думала...

Лонгфелло: — Какую?

Бэб: — Вы сказали, что я женщина, находящаяся в бедственном положении.

Лонгфелло: — Да...

Бэб: — Что вы хотели этим сказать?

Лонгфелло: — Так... ничего особенного.

Бэб: — Вы это произнесли так, будто придавали особое значение.

159. Более крупный план — двое.

Лонгфелло *(нерешительно):* — Видите ли, я всегда мечтал о том, что когда-нибудь... *(Он смотрит на нее, теряя самообладание.)* Я лучше не буду об этом говорить. *(Пауза, во время которой Лонгфелло занимается своей веткой, а Бэб с любопытством смотрит на него.)*

Лонгфелло: — Есть ли у вас... гм... не помолвлены ли вы или еще что-нибудь в этом роде?

160. Крупный план. Бэб. Она сочувственно улыбается.

Бэб: — Нет! А вы?

Голос Лонгфелло: — Нет.

Бэб: — Почему?

161. Крупный план. Двое (выделяется Лонгфелло).

Лонгфелло: — Не знаю...

Бэб: — По всей вероятности, вы уже успели завести знакомство среди шикарных молодых девушек столицы?

Лонгфелло: — Я не встретил среди них ни одной, которая могла бы мне понравиться. Все они как будто страдают пляской святого Витта *(застенчиво),* за исключением вас, конечно. *(Пауза.)* Странный здесь народ. Они так тяжело зарабатывают на жизнь, что забывают жить *(задумчиво откидывается назад).* После того, как мы расстались с вами вчера, я прогуливался один и, глядя на высокие здания, размышлял... Здесь построили массу дворцов, но не сумели создать благородного человека, достойного обитать в них.

162. Противоположная точка (на первом плане Бэб).

Бэб *(с любопытством смотрит на Лонгфелло).*

Лонгфелло: — Я предпочитаю Мандрек Фолз.

Бэб: — А знаете, я ведь тоже провинциалка...

Лонгфелло *(заинтересованно):* — Вот как!

Бэб: — Должно быть, из такого же маленького городишки, как и ваш Мандрек Фолз.

163. Средне-крупный план. Двое. Лонгфелло внимательно за ней следит.

Бэб: — Я часто мечтаю о том, чтобы вернуться обратно.

Лонгфелло: — Правда?

Бэб: — О, да! Мне было там так хорошо! Когда я была маленькой, я любила ходить с отцом на рыбную ловлю. Мой отец был чем-то похож на вас и разговаривал так же, как и вы. Иногда, когда он курил, он раз-

решал мне держать удочку, и так мы сидели часами. А через некоторое время, без всякой причины, я подходила к нему, целовала его и садилась на колени. Помню, как он однажды сказал: «Что бы ни случилось, золотко, никогда не горюй!»

Лонгфелло: — Кажется, с ним стоит познакомиться... *(Пауза, во время которой Лонгфелло смотрит на Бэб.)*

Бэб *(после паузы)*: — Он тоже играл в городском оркестре.

Лонгфелло: — На каком инструменте?

Бэб: — На барабане... Он и меня научил.

Лонгфелло: — Да, ну?..

Бэб: — Правда. Я могу сама себе аккомпанировать. Хотите послушать?

Лонгфелло *(с энтузиазмом)*: — Разумеется.

164. Средний план. Она берет из его рук ветку и, наклонившись, находит другую. Двумя палочками она барабанит по скамейке и напевает.

Лонгфелло *(через несколько секунд)*: — Это замечательно! Повторите еще раз. Я постараюсь вторить. *(Она начинает вновь, и они поют вместе.)*

Вытеснение.

165. Крупный план — парк, Боб и Френк за кустами.

Они ждут со своими фотоаппаратами. При звуках пения они удивленно смотрят друг на друга.

Боб *(мечтательно)*: — Интересно, не захотят ли они организовать квартет?

166. Средний план — Лонгфелло и Бэб. Они испытывают от пения большое удовольствие. Появляется полицейский и несколько секунд стоит, наблюдая за ними. Они не замечают его. Он улыбается, сочувственно качает головой и исчезает. За кадром, где-то вдали, слышится низкое завывание сирены.

167. Крупный план — двое. Бэб и Лонгфелло доходят до последнего куплета песни и радостно смеются. Резкий звук сирены раздается совсем близко. Лонгфелло бросает быстрый взор, возбужденно вскакивает и бежит по направлению к улице. Бэб удивленно смотрит ему вслед.

Лонгфелло *(выбегая)*: — Пожар! Обождите меня. Я хочу посмотреть, как здесь тушат пожары.

168. Крупный план. Боб и Френк в кустах. Френк хватает аппарат.

Френк: — Идем, кажется, сегодняшний вечер не будет потерян.

169. Средний план. Они пробегают мимо изумленного полицейского.

170. Общий план. Пожарная машина постепенно останавливается; собирается толпа. Лонгфелло подбегает к пожарной машине.

171. Средний план — на пожарной машине. Лонгфелло вскакивает.

Пожарный: — Что вам здесь надо?

Лонгфелло *(рапортует)*: — Капитан вольнопожарной дружины Мандрек Фолз Лонгфелло Дидс прибыл в ваше распоряжение...

Пожарный *(развеселившись)*: — Хорош капитан!

172. Общий план. Противоположная точка. Боб и Френк подбегают с фотоаппаратами к Лонгфелло.

173. Крупный план — Бэб, взволнованная, наблюдает за Лонгфелло.

Наплыв.

174. Крупный план—павильон. Комната в студии Мабель Доусон. Каретка пишущей машинки. На ней лист бумаги, на которой напечатано: «Человек-Золушка, или демон, усмиряющий огненную стихию». Лонгфелло Дидс, человек-Золушка бросил вчера вечером вызов нью-йоркским пожарным командам. Ему лучше было бы покоиться на своих лаврах...»

175—180. В студии Мабель Доусон находится Бэб. Дидс звонит Бэб и благодарит за то, что она согласилась провести с ним время. «Знакомство с вами награждаем меня за встречи со всеми теми аферистами, которых я здесь знал до сих пор».

181. Крупный план. Бэб.

Бэб: — Мабель, либо этот парень самый тупой и непроходимый идиот в мире, либо — он лучший экземпляр человеческой породы. Я никак не могу разобраться в этом.

182. Средне-крупный план. Обе.

Мабель *(значительно)*: — Так, так...

Бэб: — А я пригвоздила его к позорному столбу только за то, что он по-провинциальному наивен и несколько смешон.

Мабель — Но ведь это участь многих, голубушка...

Бэб: — Почему? Я спрашиваю себя, почему мы так поступаем?

Мабель: — Ты ведь поставила себе задачей — добиться успеха в качестве журналистки. Не так ли?

Бэб: — Ну и что же? В чем дело?

Мабель *(пожимая плечами)*: — Погадай на кофейной гуще! Быть может ты узнаешь, вправе ли ты посмеяться над провинциальным чудаком?

Бэб: — Но ведь я сама, да и ты также недавно были провинциалками...

Мабель: — Золотко мое, ты сегодня необычно сентиментальна... Я не узнаю себя.

Бэб: — ...Вот перед нами парень — здоровый и неиспорченный. А нам он кажется каким-то чудаком. Знаешь, он сегодня мне сказал, что когда он женится, то пронесет свою жену на руках через весь город!

Мабель: — Да... Такой парень сумеет создать кому угодно спокойную и счастливую жизнь.

Бэб: — Разве? Я тоже так подумала. Сначала я хотела над ним посмеяться, но смех застрял у меня в горле.

Мабель: — Перестань. А то я начинаю вспоминать своего Чарли.

Бэб: — В нем есть какая-то искренность. Знаешь ли ты, Мабель, что такое искренность? Нет... конечно, не знаешь. Мы с тобой утратили это чувство, мы слишком заняты, чтобы быть такими *(садится за машинку)*. Мы заняты всяким вздором. *(Раздается телефонный звонок. Мабель берет трубку.)*

Мабель: — Это Мак. Он необычайно любезно осведомляется, как обстоит дело со статьей.

Бэб *(отрывисто)*: — Скажи, что он ее получит, пусть не беспокоится *(с горечью и злобой начинает стучать на машинке)*.

Затемнение.

Из затемнения. Ряд газетных заголовков: ...Человек-Золушка борется с огнем, как дьявол... Избиение фотографа».

Вытеснение.

«Человек-Золушка реформирует оперу. Поэт почтовых открыток считает, что опера должна себя окупать...»

Вытеснение.

«Человек-Золушка собирается устроить прием. Оперные круги с нетерпением ожидают приема, организуемого Лонгфелло Дидсом под светским руководством знаменитой дивы — мадам Помпони».

Вытеснение.

«Мистер Лонгфелло Дидс имеет честь пригласить вас присутствовать на приеме, имеющем быть...»

Вытеснение.

183—191. М-м Помпони организует торжественный прием в доме Лонгфелло. Сбор гостей.

192. Павильон — спальня Мабель. Бэб упаковывает свои немногочисленные вещи в маленький ручной чемодан. Она медленно и тщательно укладывает белье, заворачивая его в тонкую бумагу. Мабель огорченно на нее смотрит. Небольшая пауза.

Мабель *(нарушая молчание)*: — Ты дурочка, Бэб.

Бэб: — Я не могу больше с ним встречаться...

Мабель: — Но бегство — не решение вопроса.

193. Средний план. Обе. Бэб не отвечает.

Мабель *(после паузы)*: — Что мне сказать, если он позвонит?

Бэб: — Скажи, что мне пришлось внезапно уехать. Я получила место где-то в Китае, в любом месте.

Мабель: — Ты ведешь себя, как школьница...

Бэб *(внезапно, напряженно)*: — А что мне делать? Продолжать тонуть? Это невозможно, так как он неминуемо узнает правду. *(Мягко.)* А так, по крайней мере, я смогу избавить его от этого. *(Они удивлены внезапным вторжением Боба и Френка, голоса которых слышны в соседней комнате.)*

194. Средний план. Бэб, избегая объяснений, прячет свой чемодан и следует за Мабель в другую комнату.

195. Павильон. Средний (общий план). Френк и Боб направляются к столу и ставят на него свои фотоаппараты.

Боб и Френк: — Эй, где вы? Идем, Бэб, артиллерия готова к бою. *(Входит Мабель. Бэб останавливается в дверях.)*

Боб: — Жаль, вас не было сегодня в редакции. Мак опять выставил Кобба. Милые мои, как он горячился.

Френк: — Хорошо бы хлопнуть по рюмке перед работой...

Бэб: — Мы сегодня никуда не пойдем.

Боб: — Как так? Ведь у вас назначено с ним сегодня свидание?!

196. Крупный план. Бэб.

Бэб: — Оно не состоится. У него сегодня дома прием *(уходит в спальню, плотно закрывая за собой дверь).*

197. Средне-крупный план. Френк, Боб и Мабель.

Френк: — Что с ней случилось?

Мабель: — Я не могу вам это объяснить. Вы все равно ничего не поймете. А потому не теряйте золотого времени и бегите зарабатывать деньги.

Френк: — Э, тут что-то неладно. Выкуривать нас становится здесь уже обычаем. *(Слышен стук в дверь. Все вопросительно смотрят.)*

198. Крупный план — у двери. Мабель приоткрывает дверь. Виден Лонгфелло. Глаза Мабель расширяются от удивления.

Лонгфелло: — Скажите пожалуйста, здесь живет Мэри Доусон? Меня зовут Лонгфелло Дидс.

199. Крупный план — Боб и Френк. Стоят ошеломленные.

200. Крупный план. Мабель делает Бобу и Френку знак рукой, чтобы они спрятались.

Мабель *(громко — для Боба и Френка)*: — О да, конечно! Вы — Лонгфелло Дидс? Заходите!

201. Крупный план — Боб и Френк. Они ныряют за диван. Камера движется за ними.

202. Общий план. Входит Лонгфелло. Мабель закрывает за ним дверь. Лонгфелло поворачивается кней.

Лонгфелло: — Вы — Мабель, ее сестра, не правда ли?

Мабель *(смущенно)*: — Да, да, конечно, я ее сестра. Я уже давно ее сестра.

Лонгфелло: — Она много мне о вас говорила.

Мабель *(неуверенным и срывающимся голосом)*: — Благодарю вас. Она мне тоже много о вас рассказывала.

Лонгфелло: — Спасибо. *(Они глупо улыбаясь, смотрят друг на друга.)*

203. Крупный план — стол. На первом плане лежит фотоаппарат. Чья-то рука показывается из-за дивана и убирает аппарат.

204. Средний план. Мабель и Лонгфелло все еще стоят, глядя друг на друга.

Мабель: — Ах, она мне столько о вас рассказывала!

Лонгфелло: — Благодарю вас. Скажите, сейчас она дома?

Мабель: — Безусловно... Простите, о ком вы спросили?

Лонгфелло: — О Мэри?.. Она дома?

Мабель: — Мэри? О, да, конечно. Впрочем... я не знаю, дома она или нет. Я лучше посмотрю. *(В дверях появляется Бэб.)*

Мабель: — Ах, вот и она! Ну, конечно, она дома. *(Слабо.)* Как это вышло глупо с моей стороны!

Бэб: — Здравствуйте!

Лонгфелло: — Здравствуйте, Мэри! Я ожидал вас в парке больше часа. Думал, что вы уже позабыли.

205. Средне-крупный план — Лонгфелло и Бэб. Мабель на заднем плане.

Бэб: — Я не предполагала, что вы придете... У вас прием и пышные торжества.

Лонгфелло: — Да... Но это не могло помешать свиданию с вами. Я выставил гостей...

Бэб: — Выставили?

206. Более крупный план.

Мабель: — Вы хотите сказать *(делая жест руками)*... буквально?

Лонгфелло: — Да. Они действовали мне на нервы и я их выставил за дверь. *(Мабель подымает брови.)*

Лонгфелло: — Я думаю, что подробности вы сможете узнать из утренних газет. Будет новое развлечение для столичных зубоскалов.

207—210. Дидс приглашает Бэб отправиться погулять.

211. Натура. На озере. Ночь. Средний (крупный) план. Лонгфелло и Бэб в лодке Он гребет. Она мечтательно откинулась назад.

Пауза.

Лонгфелло: — Когда-то мне казалось, что при наличии денег можно сделать нечто толковое. Я имею в виду — нечто хорошее. Но на меня навалили столько всяких дел, что я до сих пор ничего не смог придумать. Должно быть, я до чего-нибудь додумаюсь только тогда, когда вернусь к себе домой...

Бэб: — Вы правы: к себе домой! *(Лонгфелло перестает грести и откидывается.)*

212. Крупный план. Оба.

Лонгфелло: — Да, человек должен знать, к чему он подходит. Мне кажется, что для здешнего окружения я не подхожу.

(Длинная пауза. Оба погружены в свои мысли.)

Лонгфелло: — Мэри!

213. Другая точка — оба. Бэб бросает на него боязливый взгляд. Она догадывается, к чему он клонит.

Лонгфелло: — Я думаю, гм... Как было бы хорошо, если бы вы когда-нибудь захотели приехать в Мандрек Фолз.

Бэб *(быстро меняя тему)*:—Не правда ли сегодня красивое небо?

Лонгфелло: — Вы знаете, в нескольких милях от моего дома вы можете встретить любую породу деревьев, кустов, цветов из существующих на земле. *(Пауза.)* Я часами провожу время, гуляя в лесах. *(Бэб, оживленная, смотрит на него.)* Это бывает изумительно. Я обычно беру с собой девушку...

Бэб: — Девушку?

Лонгфелло *(быстро)*: — О, не настоящую, а только воображаемую. Лишь для того, чтобы иметь возможность с кем-нибудь разговаривать. *(Улыбаясь.)* Она тоже бывает красивой. *(Мечтательно.)* Я всегда был уверен, что когда-нибудь ее встречу. *(Он выпрямляется, ласково смотрит на Бэб и, наклонясь вперед, кладет свою руку на ее.)*

Лонгфелло: — Мэри, я... гм... *(За кадром неожиданно раздается голос).*

Голос: — М-р Дидс!

214. Более широкий угол. Рядом с ними байдарка. В ней гребет Боб, Френк стоит с аппаратом в руках.

Френк *(показывая на объектив)*:— Посмотрите-ка сюда, м-р Дидс. Отсюда вылетит птичка...

215. Крупный план — в байдарке. Лонгфелло ухмыляется.

Бэб хватает весла и бросает его со всей силой в Френка как раз в то

время, когда он производит вспышку магния. Весло попадает ему в грудь. Несколько секунд он старается сохранить равновесие, затем бултыхается с аппаратом в воду. Одновременно лодка опрокидывается и его спутник также оказывается в воде.

Лонгфелло *(Бэб)*: — Чисто сделано... *(Он начинает грести, и лодка исчезает из виду.)*

216. Средне-крупный план. Опрокинутая лодка. Боб и Френк хватаются за борта лодки и в изумлении смотрят вслед байдарке.

Наплыв.

217. Натура—фасад дома, в котором живет Бэб. Средни-крупный план. Входят Бэб и Лонгфелло.

Бэб *(протягивая руку)*: — Спасибо. Это было чудесно.

Лонгфелло *(берет ее руку)*: — Благодарю вас.

Бэб: — Спокойной ночи! *(Но Лонгфелло не выпускает ее руки. Бэб неуверенно на него смотрит.)*

Лонгфелло: — Мери, я... *(До его сознания доходит, что он все еще держит ее руку, тогда он ее отпускает.)* Простите меня. *(Пауза.)* Ловко вы столкнули этих парней в воду. Я думаю, теперь они перестанут докучать.

Бэб: — Думаю, что так...

218. Крупный план. Оба (на первом плане Бэб). Минуту они молчат.

Бэб *(импульсивно)*: — Послушайте, дорогой, не позволяйте больше никому себя обижать. И возвращайтесь обратно в Мандрек Фолз. Вы принадлежите ему. *(Она резко поворачивается, ее голос дрожит.)* До свидания, дорогой мой...

219. Более широкий угол. Она вбегает по ступенькам.

Лонгфелло: — Мэри. *(Она останавливается и оборачивается.)* Вы помните о поэме... ну, о которой я вам говорил... Она ведь закончена... *(Он засовывает руку в боковой карман и медленно вынимает ее, не вытаскивая рукописи.)* Она посвящена вам. Хотите ее прочесть?

Бэб *(еле слышно)*: — Ну, конечно. *(Он вынимает рукопись из кармана и передает ей.)*

Лонгфелло *(несколько сбивчиво)*: — Мэри, после того, как вы прочтете это, можете ничего не говорить. Вы можете мне сказать завтра.

220. Бэб смотрит ему в глаза и ничего не отвечает. Затем она начинает читать. Лонгфелло с беспокойством на нее смотрит.

221. Крупный план — Бэб читает стихи.

Бэб *(вполголоса)*.

Я в этом мире жил тоскливо, безнадежно
И тщетно образ ваш в мечтах
к себе маня.
И вот я встретил вас, мой ангел
белоснежный,
Вы слишком хороши, чтобы
полюбить меня.

(Последние слова она произносит с трудом. У Бэб медленно навертываются на глаза слезы.)

222. Крупный план — Лонгфелло. Он сильно смущен.

223. Крупный план — оба. Бэб продолжает читать.

Бэб:

Но как и прежде жизнь, полна
тоски и жалоб...
Ах, я в цепях, в плену, — и вольным мне не быть!
Я, видя вас, молчу, но сердце закричало б,
Когда б оно могло кричать и
говорить.

(В конце голос отказывается ей повиноваться. Не подымая глаз, она складывает бумагу. Внезапно она обнимает его шею руками и целует. Лонгфелло прижимает ее к себе и, взволнованные, они обнимают друг друга.)

Лонгфелло *(хрипло)*: — Сейчас не надо слов, Мэри.

224. Крупный план — Бэб. Ее глаза полны страха. Она его любит, но понимает, насколько это безнадежно. Она медленно освобождается из его объятий.

225. Средне-крупный план — оба.

Лонгфелло: — Вы мне ответите завтра...

Бэб *(издалека)*: — Да, да, завтра. *(Она нежно целует его в губы, быстро поднимается по ступенькам и исчезает. Лонгфелло смотрит ее вслед, его лицо расплывается в счастливой улыбке.)*

226. Павильон—комната Бэб. Средний план. Дверь открывается и входит Бэб. Она снимает шляпу и швыряет ее на стул. Затем бросается на диван, сжимая голову руками. Через некоторое время медленно поднимает голову и, глядя на свой сжатый кулак, раскрывает его.

227. Более крупный план. Его поэма все еще в ее руке. Она садится и расправляет смятую бумагу, начинает ее перечитывать. Но ее глаза застилают слезы. Она опускает руки и глядит в отчаянии перед собой.

Вытеснение.

228. Натура—улица (с движения). Лонгфелло, весело насвистывая, шагает по улице. Он перепрыгивает через встречающуюся ему водопроводную колонку, потом через урну для окурков и прислушивается к доносящемуся до него веселому пению.

Камера отъезжает. Из-за угла показывается лошадь, везущая фургон с мусором. На козлах сидит весело напевающий возница-итальянец. Не останавливая лошади, он козыряет Лонгфелло, который отвечает на приветствие.

229. Средний план. Лонгфелло делает знак, чтобы его подвезли. Итальянец, продолжая петь, утвердительно кивает головой, и Лонгфелло прыгает на подножку. Камера движется вместе с ними. В знак благодарности Лонгфелло приподнимает шляпу, мусорщик отвечает тем же. Он ни на минуту не прекращает пения и Лонгфелло присоединяется к нему.

230. Общий план. Фургон удаляется от камеры. Видны спины обоих мужчин. Лонгфелло садится рядом с возницей, который предварительно смахивает пыль с сиденья. Пение продолжается. Наконец, уже почти исчезая из виду, они берут высокую ноту — и мусорщик высоко приподнимает шляпу, приветствуя Лонгфелло, который отвечает таким же приветствием. В затемнение.

Из затемнения.

231. Павильон. Редакция газеты. День. Крупный план — Мак за письменном столом.

Мак: — Постойте, Бэб, постойте. Вы заявляете о своем уходе? Но в таком случае, можете с одинаковым успехом заявить и о моем... *(При этих словах камера отъезжает, и видна Бэб, смотрящая в раздумьи через окно. Мак подходит к ней.)*

Мак: — Объясните, что произошло с вами, Бэб?

Бэб *(после паузы)*: — Вчера вечером он сделал мне предложение.

Мак: — Предложение? Не хотите ли вы сказать, что он собирается на вас жениться?

Бэб: — Да.

Мак *(оживленно)*: — Но ведь это замечательно, Бэб! «Человек-Золушка» добивается любви таинственной девушки». «Кто эта таинственная девушка, которая...» Какой прекрасный материал для статьи.

Бэб: — Посмейте напечатать об этом хоть одно слово, и я взорву это помещение.

232. Средний план. Двое.

Мак: — Простите, Бэб, я просто увлекся. Но в таком случае это ужасно. Так вы говорите, он сделал вам предложение. *(Задумчиво.)* Что за ирония судьбы? Вы поставили своей целью пригвоздить его, а он...

Бэб:—Вы правы, это ирония судьбы.
Мак *(внезапно)*: — Эй, Бэб, не влюбились ли вы в самом деле в этого дурня? *(Красноречивое молчание Бэб.)*
Мак: — Ладно, я больше не буду... *(Он нежно обнимает ее за плечи.)* Это тяжело. *(Бэб криво усмехается.)*
Мак *(заинтересованно):* — Что же теперь делать?
233. Средний план. Двое.
Бэб *(отходя от него):* — Надо сказать ему всю правду...
Мак *(удивленно):* — Сказать, что вы — Бэб Беннет! Объяснить, что вы из него сделали чучело!
Бэб: — Я расскажу ему все...
Мак: — Вы с ума сошли!
Бэб: — Он должно быть спустит меня со всех лестниц. Я надеюсь, что он так поступит...
Мак: — Не будьте грудным младенцем. Ведь вы можете улизнуть от объяснений.
Бэб: — Сомнительно.
234. Средний план. Двое.
Мак: — Что это, действительно уж так сильно, а?
Бэб *(отсутствующе):*—Сказать ему—это означает устроить взрыв. Но я обязана принять на себя удар. *(Мак сочувственно смотрит на нее.)*
Бэб *(умиротворенно вздыхает)*: — Да, пока это длилось, мне было хорошо. (Пауза.) Я займусь приведением в порядок моих бумаг. *(Она отходит от него. Мак обдумывает создавшееся положение.)*

235—239. На террасу, где Дидс разговаривает с Вальтером, врывается Кобб.

239. Средний план. Кобб: — У меня, наконец, хватило ума проследить за вами прошлой ночью. Знаете ли вы, что дама, с которой вы все время бегаете,—Бэб Беннет.
Лонгфелло (надевая пиджак, обращается к Вальтер): — Объясните этому джентльмену, что меня нет дома.
Кобб:—Мэри Доусон ...Мэри Доусон ...Где были мои глаза?
(При этом имени Лонгфелло в первый раз оборачивается.)
240. Крупный план. Лонгфелло. При словах Кобба он бледнеет.
Кобб:—Весь Нью-Йорк еще много лет будет смеяться над тем, как эта особа водила вас за нос... Она самая ловкая обманщица. *(Лонгфелло бросается на него.)*
241. Средний план. Сделав два больших прыжка, Лонгфелло, готовый задушить Кобба , схватывает его за пластрон рубашки.
Лонгфелло: — Что вы сказали?

«МИСТЕР ДИДС ПЕРЕЕЗЖАЕТ В ГОРОД»
Сценарий Роберта Рискина. Режиссер Франк Капра.

(Он прижимает Кобба к стене.)
Кобб: — Ладно, бейте сразмаху, я не сопротивляюсь. *(Он засовывает руки в карман пиджака и вынимает фотографию.)* Попробуйте-ка посмеяться над этим. *(Лонгфелло переводит взгляд на фотографию, которую держит Кобб, и постепенно выпускает его из рук. Он берет фотографию.)*
242. Крупный план—Лонгфелло, который смотрит на фотографию.
Перебивка: фотография Бэб Беннет с надписью: «Луиза Бэб Беннет — получает приз Пулицера за сенсационный репортаж о любовных похождениях Мак-Лина».
Предыдущий план. Лонгфелло, не веря своим глазам, смотрит на фото.
243. Средне-крупный план — Кобб и Лонгфелло.
Кобб *(оправляя одежду)*: — Она — король репортеров газеты «Мейль». Каждый раз, когда вы открывали рот, вы давали ей материал для статьи.
244. *Лонгфелло, пораженый, направляется к кровати. Камера следует за ним. Он опускается на кровать и продолжает все время смотреть на фото.*
Голос Кобба: — Ей вы обязаны своим прозвищем: «Человек-Золушка». Вы ухаживали за двойной дозой цианистого калия.
Лонгфелло *(выкрикивает.):* — Замолчите! *(На некоторое время воцаряется тишина. Спокойно.)* Соедините меня с редакцией газеты.

245. Павильон. Редакция .Средне-крупный план—Бэб у своего письменного стола. Она только что закончила разборку бумаг. На столе лежит много разных вещей. Мак стоит рядом. Бэб перебирает страницы записной книжки и передает ее Маку.
Бэб: — Вот кое-что для вас, Мак. Я собрала здесь фамилии всех метрдотелей города. За умеренное вознаграждение у них всегда можно купить сведения о всех скандалах в светском обществе.
Мак *(берет книжку)*: — Ах, Бэб. Советую вам подумать денек-другой. *(Звонит телефон, он берет трубку):*— Я уже видел поступающих так же, как и вы, но они всегда возвращались. *(В трубку.)* Да... Подождите минутку *(протягивает ей трубку.).*
Бэб: — Благодарю *(в трубку.)* Слушаю...
246. Средний план — Кобб у телефона. Павильон—спальная Лонгфелло.
Кобб: — Это мисс Беннет? *(Он передает трубку Лонгфелло.)*
Лонгфелло *(в трубку):* — Это вы, Мэри?
247. Павильон. Контора редакции. Крупный план. Бэб.
Бэб *(у телефона):* — Да, дорогой, это я... *(Внезапно она начинает сознавать ситуацию и лицо ее бледнеет.)*
248. Крупный план. Лонгфелло. Спальня. Лонгфелло. Павильон.

Лонгфелло *(смущенно):* — Неужели это вы написали обо мне все эти статьи?

249. Павильон. Контора редакции. Крупный план. Бэб у телефона.

Бэб: — Что? Статьи? Да, дорогой... Я... Я их написала, но я должна объяснить вам... Послушайте... *(Слова застревают у нее в горле. Она вешает телефонную трубку.)*

Бэб *(Маку)*: — Кобб ему уже все рассказал...

Камера во время этой сцены отъезжает — виден Мак, стоящий возле Бэб. Он дружески похлопывает ее по плечу и выходит из комнаты. Бэб стоит в оцепенении.

250. Павильон. Спальня Лонгфелло. Средний план. Лонгфелло продолжает сидеть у телефона. Он необычайно мрачен. Жизненные иллюзии рассеяны. Мало-помалу на его лице появляется кривая усмешка. Погруженный в думы, он начинает ходить по комнате. Кобб и Вальтер на него сочувственно смотрят. Наконец, не оборачиваясь, он прерывает молчание:

Лонгфелло: — Уложите мои вещи, Вальтер. Я уезжаю домой.

Вальтер: — Хорошо, сэр. *(Принимается за дело).*

251. Крупный план—Кобб.

Кобб *(пытаясь улыбнуться):* — Если бы я знал, что вы это так остро воспримете, я держал бы язык за зубами.

(Лонгфелло молчит.).

252. Средний план. Входит дворецкий.

Дворецкий: — Простите, сэр. Вы не дали указаний насчет вина. Надо ли подавать вино к завтраку? *(Лонгфелло молчит).* Простите, сэр, но вы...

Кобб трогает дворецкого за плечо и показывает ему, чтобы он ушел. Вальтер раскладывает на кровати чемодан. Лонгфелло медленно встает и подходит к окну. Через некоторое время снаружи доносится шум. Кобб направляется к двери.

253. Павильон. Коридор. Двое борются с неизвестным человеком. Они кричат все вместе.

Дворецкий и человек *(одновременно)*:—Вы не можете войти! Его нет дома, я вам говорю! Мы вызовем полицию!

— Пустите меня! Я хочу его видеть! Я хочу видеть этого молодчика. Пустите меня!

(Во время борьбы они достигают двери, из которой выходит Кобб.)

Кобб: — Что здесь происходит?

Человек: — Где он? *(Через плечо Кобба он видит Лонгфелло.)* Вот он! Дайте мне посмотреть на него! *(Отталкивает Кобба в сторону и врывается в комнату.)*

254. Общий план. Павильон. Спальня Лонгфелло. Человек врывается в спальню.

Человек *(яростно):* — Вот вы какой! Я пришел посмотреть, как выглядит человек, выбрасывающий на ветер, на газетную шумиху тысячи долларов в то время, как кругом народ дохнет от голода и безработицы! *(Кобб набрасывается на нежданного посетителя).*

Кобб: — Убирайтесь отсюда! *(Погруженный в свои мысли, Лонгфелло даже не подымает глаз.)*

Человек *(угрожающе):* — Не мешайте... *(Угрожающе.)* Дайте мне рассчитаться с ним... *(Лонгфелло)* — Скажите вы... «Человек-Золушка», что вы испытываете, когда кормите лошадей пончиками? *(Саркастически.)* Вам это забавно или смешно? Вы получаете удовольствие от этого? *(Почти истерически.)* Думали ли вы когда-нибудь о том, чтобы кормить человеческие существа пончиками? Нет, конечно!

(Лонгфелло подымает глаза.)

Лонгфелло *(спокойно)*: — Что вам угодно?

Человек *(без перерыва)*: — Валяйте дальше в том же духе... Закройте оперу! Это лишит сотню рабочих работы, но какое вам до этого дело? Ведь опера дает убыток — надо закрыть оперу. Двадцать миллионов — вам все мало. Я бы расплавил эту груду золота и влил вам в глотку.

Лонгфелло *(с силой):* — Чего вы хотите?

Человек: — Чего я хочу? Иметь возможность прокормить жену и детей. Я — фермер. Работы! Вот чего я хочу.

Лонгфелло: — Фермер? Вы бездельник — вот вы кто! Я не верю ни одному вашему слову. Что может делать в этом городе фермер? Вы бездельник, как и все остальные, не желающие хорошенько поискать работы.

Человек: — Вам каждый человек, конечно, кажется бездельником. Голодный пес, который прибежал пожрать из мусорного ящика, по-вашему тоже бездельник?

Кобб *(направляясь к нему):* — Хватит проповедей... Убирайтесь отсюда! *(Человек внезапно выхватывает револьвер и целится в Кобба.)*

Человек: — Ни с места, молодой человек! *(Кобб в испуге отступает. Человек прицеливается в неподвижного Лонгфелло.)*

Человек *(напряженно):* — Я сделаю вас еще более известным, м-р Дидс. Ваше имя опять попадет на первые страницы газет. Не знаю только, понравится ли на сей раз вам это? *(Возвышает голос.)* Подумайте над этим вы, сорящий деньгами деревенщина. Вы, никогда не думавший о безработных, которые помирают с голоду. Для вас они бездельники... *(Его голос дрожит.)* ...эти люди, стоящие в очередях за подачкой... *(Хрипло.)* ...не знающие где раздобыть денег на кусок хлеба... не имеющие возможности накормить жену и ребятишек. Все они, на ваш взгляд, бездельники... Вы знаете, что такое не иметь возможности дать ребенку кусок хлеба?.. *(Он не может продолжать и всхлипывает, огрубевшей рукой смахивая слезу. Он опускает голову и, заметив в своей руке револьвер, смотрит на него с удивлением.)*

255. Средний план. Группа. Человек бессильно опускается на стул и бросает револьвер на пол. Кобб быстро наклоняется и поднимает револьвер. Лонгфелло не двигается.

Человек *(хрипло):* — От всего этого можно с ума сойти... *(Лонгфелло с жалостью на него смотрит.)* После двадцатилетней работы потерять ферму... Ребятишки ходят голодными, жена все утешает: «Скоро все будет хорошо!» *(Резким голосом.)* Стоять в этих страшных очередях за подачкой, протягивать руку за милостыней!.. Это выше сил... Я не привык к этому. *(Покорно.)* Теперь вы можете делать со мной все, что вам угодно, мистер... *(Еле слышно.)* Я, кажется, докатился до конца.

256—264. Дидс решает открыть кредит разорившимся фермерам для восстановления их хозяйства. Пытаясь изобразить это предприятие нарушением основ капиталистического общества, Седар и супруги Семпль начинают судебный процесс против Дидса.

265. Средний план. Павильон. Гостиная Лонгфелло. Перед Лонгфелло стоит большой широкоплечий швед.

Лонгфелло: — Где находилась ваша ферма?

Швед: — На севере Южной Дакоты.

Лонгфелло: — В Южной Дакоте и на севере?

Швед:—Южная Дакота, но наверху.

Лонгфелло: — А-а!

266. Более широкий угол. Входит с деловым видом Кобб.

Кобб: — Хорошо было бы позавтракать!

Лонгфелло: — Я не голоден. Я должен сначала закончить дела. Я хочу поскорее уехать в Мадрек

Фолз. По какой цене вы купили грузовики?

Кобб: — Довольно о делах! Вы, что, хотите свалиться с ног? Уже две недели, как вы не выходите из дома.

Лонгфелло *(устало)*: — А может быть действительно съесть сандвич? *(Шведу.)* Вы согласны подождать минутку?

Швед *(развязывая бумажный сверток)*: — О, конечно, конечно. Если вам хочется сандвич, то я дам вам свой. Возьмите, пожалуйста *(вынимает из свертка два огромных сандвича и протягивает один из них Лонгфелло).*

Лонгфелло *(улыбаясь)*. — Благодарю. *(Берет сандвич. Они закусывают. Швед улыбается. Лонгфелло откусывает кусок, потом оглядывается. Его взгляд останавливается на...*

267. (Общий план.) *...длинной ожидающей его очереди.*

268. Средний план.

Лонгфелло *(кричит Коббу)*: — Послушайте, Кобб. Устройте всем им завтрак.

Кобб *(входя)*: — Всем? Но их около двух тысяч?

Лонгфелло: — От этого они не менее голодны!

Кобб: — О, сорок чертей и одна богородица! Две тысячи завтраков! *(Он уходит. Лонгфелло смотрит на стоящих в очереди.)*

269. Общий план. В передней части очереди происходит нечто вроде потасовки. Толпа выталкивает какого-то человека. Он, бормоча и протестуя, возвращается на свое место, но его опять выталкивают вперед.

270. Крупный план. Лонгфелло удивленно смотрит на происходящее.

271. Средне-крупный план очереди. Человек, неловко переступая с ноги на ногу выходит из очереди.

Человек из очереди: — Мистер Дидс. Ребята требуют, чтобы я вам сказал что-нибудь. Они хотят, чтобы я сказал *(откашливается)*... Ну, словом, они хотят, чтобы я сказал, что *(быстро выпаливает)*... мы считаем, что вы молодчина, и это не пустые слова!

272. Средне-крупный план. Очередь. Говорящий повидимому еще не кончил речи. Позади очереди появляются три неприятного вида субъекта и ждут, чтобы оратор кончил речь.

Человек из очереди: — Мы давно потеряли всякую надежду, у нас опустились руки, но теперь, при встрече с вами, нам опять чудится... и ребята хотели, чтобы я сказал... *(На этом месте его прерывают трое незнакомцев, которые пробиваются сквозь очередь и подходят к столу Лонгфелло).*

273. Средне-крупный план.

Первый уполномоченный шерифа *(указывая на Лонгфелло)*.— Это он.

Второй уполномоченный шерифа: Вы, Лонгфелло Дидс?

Лонгфелло: — Да.

Первый уполномоченный: — Мы из управления шерифа *(показывая бумагу)*. У нас имеется ордер на ваш арест.

Лонгфелло *(не двигаясь)*: — Что у вас имеется?

Первый уполномоченный: — Ордер на ваш арест. Вам придется следовать за нами. *(Выходит Кобб.)*

Кобб: — Что здесь происходит? Что вам здесь нужно, ребята?

Первый уполномоченный: — Шериф дал мне ордер на арест ненормального.

Кобб: — Ненормального? Кто сказал, что он ненормален?

Второй уполномоченный *(ссылаясь на третьяго)*:—Объясни им, Чарли. *(Все взоры обращаются на Чарли, который выступает вперед.)*

274. Крупный план.

Чарли: — По свидетельству Генри Семпля — родственника покойного Мартина Семпля — мистер Дидс обвиняется в том, что он ненормален и не может распоряжаться наследством...

Кобб *(уполномоченному шерифа)*. — Куда вы собираетесь его увести?

Первый уполномоченный: — В районную больницу.

Чарли: — Но это только временно. На днях дело будет слушаться в суде.

275. Крупный план. Лонгфелло.

Лонгфелло *(спокойно)*: — Меня решили объявить сумасшедшим только потому, что я собираюсь помочь деньгами тем, кто в них нуждается Это замечательно! Но я думаю, что это — последняя капля, переполняющая чашу.

276. Более широкий угол — вся группа.

Первый уполномоченный: — Давайте собираться!

Кобб: — Подождите минуту. Надо поручить дело адвокату. Я приглашу Седара.

Лонгфелло *(разочарованно)*: — Нет, не стоит...

Чарли: — Сказать по правде, действительно не стоит. Я сам из конторы Седара. Он представляет интересы истца. *(Он становится по одну сторону Лонгфелло, а его спутник по другую. Они берут Лонгфелло за руку. Лонгфелло резко отталкивает их обоих. Они отлетают в сторону.)*

Лонгфелло *(спокойно поднимаясь)*:—Руки прочь! Я пойду!

277. Средний план. Лонгфелло, сопровождаемый Коббом, идет впереди, а уполномоченные шерифа и Чарли заключают шествие.

278. Крупный план несколько раз перебивает предыдущую сцену. Клерки удивленно смотрят, переговариваясь друг с другом.

279. Средний план. Фермеры и остальные просители безнадежно смотрят вслед удаляющейся группе.

280. Крупный план—стоящий перед толпой фермер. Все происходящее медленно доходит до его сознания. Вот оно — то разочарование, которого он так опасался. Он понимает, что больше не на что надеяться. Затемнение.

Из затемнения. Вывеска «Районная больница».

Наплыв.

281. Средний план. Павильон. Коридор больницы. У двери сидит сторож, окруженный группой репортеров.

Сторож: — Вы — газетчики — любого с ума сведете. Теперь крышка... Больше вы его не увидите. Он не хочет никого видеть. Никого — поняли? Выбросьте это из головы! *(Выталкивает их за дверь.)* Идите! Займитесь кем-нибудь другим! *(Когда репортеры выходят, мимо них важно шествуют три врача с бумагами в руках.)*

282—284. Кобб пытается уговорить Дидса продолжать борьбу, иначе его засадят в сумасшедший дом.

285. Средне-крупный план—павильон. Коридор за дверью. Сторож заслышав шаги, перестает читать газету. В кадре появляется Бэб Беннет, направляющаяся к двери. Сторож вскакивает и загораживает ей путь.

Сторож: — Простите, леди! *(Узнает ее)*. Ах, это опять вы?

Бэб: — Но я должна его увидеть.

Сторож:—В четырнадцатый и в последний раз,—послушайте, сестричка: он не хочет никого видеть!

Бэб *(умоляюще)*: — Вы только назовите ему мое имя.

Сторож: — Назвать ваше имя? *(Конфиденциально.)* Послушайте, говоря между нами, я давно не встречал более спокойного человека... Но он приходит в бешенство, лишь только я называю ваше имя. *(Бэб вздрагивает, поворачивается и уходит.)*

286. Средний план. Безутешная Бэб направляется к скамейке по коридору и садится.

287. Средний план у двери. Выходит Кобб. Сторож смотрит на него.

Сторож: — До скорого, мистер Кобб!

(Кобб не отвечая, идет по коридору. Камера следует за ним. Он видит Бэб и проходит мимо нее. Она вскакивает.

Бэб: — Корни! *(Кобб не останавливается. Бэб подбегает к нему и хватает его за руку.)* Корни!!

Кобб *(останавливается).*

288. Крупный план — двое. Кобб с воинственным видом смотрит на Бэб.

Бэб: — Я должна его повидать. Я должна поговорить с ним.

Кобб: — Разве вы причинили ему еще недостаточно неприятностей?

Бэб *(не обращая внимания на его выпад)*: — Ему надо помочь! Он не может бороться против Седара. Я уже обегала весь город и говорила со всеми. Я добилась того, что газета Мака его поддержит. Я могу уговорить Ливингстона. С помощью такого адвоката, как Ливингстон, он по крайней мере сможет бороться...

Кобб *(холодно)*: — Вы напрасно тратите время. Он не желает никаких адвокатов. Он настолько потрясен, что не хочет сопротивляться. За все это можно поблагодарить вас. *(Хрипло.)* Это самый замечательный парень, который когда-либо попадал в этот город, а вы его уничтожили. И все из-за пары пошлых и трескучих газетных заголовков! Вы сделали свое дело — теперь уходите с его пути! *(Он быстро уходит. Бэб с отчаянием смотрит на его удаляющуюся фигуру, его резкая отповедь звучит у нее в ушах.)*

Затемнение. Из затемнения. Перебивка: заголовки газет: «Сегодня слушается дело о состоянии умственных способностей Дидса». «Наследнику Сампля предъявлено обвинение в невменяемости!» «Седар заявляет, что Дидс должен быть помещен в сумасшедший дом». «Лонгфелло Дидс отказывается от защиты и не хочет видеться ни с кем». «В связи с преследованием их покровителя среди фермеров происходят волнения». «Во избежание волнений здание суда окружено полицией».

289—313. Громкий судебный процесс против Дидса. Седар пытается объявить Дидса сумасшедшим, а его поступки—в частности помощь голодающим фермерам—объясняет «навязчивыми идеями величия, болезненным желанием стать общественным благодетелем».

314. Крупный план передней части зала суда. В центре Седар.

Седар *(неожиданно)*: — Первой свидетельницей, которую мы хотим допросить—Луиза Бэб Беннет.

315. Общий план. В зале легкое движение, все напряженно ждут появления Бэб.

Секретарь суда: — Пожалуйте сюда, мисс Беннет!

Бэб *(глядя на Лонгфелло, медленно подходит к свидетельскому месту).*

316. Крупный план. Лонгфелло. Он отворачивается в сторону и не смотрит на Бэб.

317. Средний план. В то время, как ее приводят к присяге, Бэб не отрывает глаз от Лонгфелло.

318. Средний (крупный) план — скамья свидетелей. Седар начинает задавать Бэб вопросы. На первом плане судья.

Седар: — Мисс Беннет, вы работаете в газете «Морнинг Мейль»? *(Молчание. Бэб все еще смотрит на Лонгфелло в надежде, что он взглянет на нее. Седар снова обращается к ней.)* Мисс Беннет, я задал вам вопрос. *(Бэб продолжает смотреть на Лонгфелло.*

Седар *(судье)*: — Ваша честь, такое поведение свидетельницы по меньшей мере, бессмысленно!

Судья *(Бэб)*: — Будьте добры, отвечать на вопросы.

Бэб *(яростно)*: — Бессмысленным является не мое поведение, а все рассмотрение этого дела! Этот человек не более ненормален, чем вы! *(Внезапность ее вспышки производит ошеломляющее впечатление. Судья стучит молоточком.)*

319. Более широкий угол. Передняя часть зала суда. Судья стучит молоточком.

Судья *(предупреждающе)*: — Мисс Бенет!

Седар: — Это возмутительно!

Бэб *(Седару)*: — Это явный шантаж! Этого человека стараются засадить в сумасшедший дом из-за денег, которые тогда можно будет прикарманить.

Седар *(судье)*: — Ваша честь!!! *(Во время выступления Бэб судья стучит молоточком).*

Судья *(Бэб)*:—Свидетельница, еще одна такая выходка—и вы будете обвинены в неподчинении судебным правилам. Мы не интересуемся вашим мнением о достоинствах этого дела.

Седар *(на его лице появляется торжествующая улыбка)*:—Вы работаете в «Морнинг Мейль»?

Бэб *(резко)*: — Нет... *(Глаза Седара расширяются от удивления. В зале движение)*

Седар *(угрожающе)*: — Вы приняли присягу, мисс Беннет. Я вас еще раз спрашиваю — вы работаете в «Морнинг Мейль»?

Бэб *(раздраженно)*: — Нет. Я ушла оттуда на прошлой неделе.

320. Крупный план—Лонгфелло и Кобб. Седар продолжает без остановки.

Седар: — До этого времени, вы работали в «Морнинг Мейль»?

Бэб *(лаконично)*: — Да.

321. Крупный план свидетельской скамьи—Бэб и Седар.

Седар: — Вы получили задание следить за похождениями мистера Лонгфелло Дидс?

Бэб: — Да.

Седар: — В результате этого, вами был написан ряд статей?

Бэб: — Да.

Седар *(показывая их)*: — Вот эти статьи?

Бэб: — Да.

Седар: — Присутствовали ли вы при том, когда это все, описанное в них происходило?

Бэб: — Да.

Седар: — Соответствуют ли они действительности?

Бэб: — Нет!

Седар: — Но ведь эти события имели место в действительности?

Бэб: — Они мною преувеличены. Только для того, чтобы выставить Дидса в глупом виде.

Седар: — Но вы были свидетельницей описанного?

Бэб: — Да, но я...

Седар *(безапелляционно)*: — Это все!

Бэб *(почти выкрикивая)*: — Это не все! Я хочу объяснить!

Седар *(резко)*: — Это все, мисс Беннет.

322. Средний план. Судебный пристав берет Бэб за руку.

Судебный пристав — Идемте, мисс, идемте!

Седар *(к судье)*: — Я прошу приобщить эти статьи к делу, ваша честь. *(Бэб вырывается из рук судебного пристава.)*

Бэб *(в бешенстве)*: — Оставьте меня! *(Подходит к судье, яростно.)* Что это за одностороннее судебное разбирательство? Что вы пытаетесь сделать? Обвинить человека по закону? Но ведь он себя не защищает! *(В продолжении всей ее тирады судья стучит молоточком.)*

Судья:—Мисс Бенет, пожалуйста, успокойтесь!

323. Более крупный план. На переднем плане Бэб и Седар.

Бэб: — Я имею право быть выслушанной! Я присутствовала на десятках таких дел! Они обычно ведутся без соблюдения излишних формальностей! Каждый имеет право выступить! Мое мнение не хуже мнения этих психиатров. Я знаю о нем больше, чем они!

Судья: — Если вы уже кончили, мисс Беннет, то мне хотелось бы вам сообщить, что дальнейшее ваше вы-

ступление заставит меня вас арестовать. *(Откидывается на спинку стула.)* Я готов выслушать каждого, кому хочется высказаться, но я настаиваю на том, чтобы это делалось в приличной форме. Когда вы научитесь относиться с уважением к суду, вы сможете продолжить ваше выступление *(отпуская ее жестом руки).* А до этого возвращайтесь на ваше место и успокойтесь!

324. Более широкий угол. Судебный пристав уводит Бэб. Она проходит прямо перед Лонгфелло, который сидит, опустив голову. Когда она исчезает из виду, судья обращается к Лонгфелло.

Судья: — Мистер Дидс! Хотите ли вы сказать что-либо по поводу этих газетных статей?

325. Крупный план. Лонгфелло и Кобб. Лонгфелло отрицательно качает головой. Кобб беспомощно на него смотрит.

326. Крупный план. Судья пожимает плечами.

327. Крупный план. Бэбб. Она садится рядом с Маком, который дружески обнимает ее за плечи.

328. Средний план. Передняя часть зала суда. К свидетельскоей скамье подводят двух старых женщин. Их веки возбужденно дрожат.

329. Крупный план. Лонгфелло. Он поднимает глаза, видит двух старух и приветливо им улыбается.

330. Средне-крупный план. Судейская трибуна. Монотонная речь клерка, приводящего женщин к присяге.

Седар: — Если ваша честь не возражает, я прошу давать свидетельские показания лишь одну из них.

Судья *(нетерпеливо):* — Да, да, приступайте!

331. Средне-крупный план—свидетельская скамья. Седар обращается к старухам.

Седар: — Как ваше имя?

Джейн: — Джейн Фолькнер. Это моя сестра Эми.

Эми *(соглашаясь):* — Совершенно верно, я — Эми.

Седар: — Я буду задавать вопросы только вам, мисс Джейн. Вы можете отвечать за обеих. Знаете ли вы ответчика, Лонгфелло Дилса?

Джейн: — О, да, да! Конечно, мы знаем его.

Седар: — Как давно вы его знаете!? *(Джейн поворачивается к сестре, и они шепчутся друг с другом.)*

Джейн *(поворачиваясь к Седару):* — С момента его рождения.

Эми: — Совершенно верно. Еще Эльзи Таггерт была акушеркой...

Джейн: — Он родился семи месяцев...

Седар: — Прекрасно! Благодарю вас. Часто ли вы его встречали?

Джейн: — Почти каждый день.

Эми: — Совершенно верно. Иногда два раза в день...

Судья *(раздраженно):* — Должны ли мы иметь эхо?

Седар: — Предположим, отвечать будете только вы, мисс Джейн. Теперь скажите мне, что там у вас дома думают о Лонгфелло Дидсе? *(Обе старухи снова совещаются друг с другом.)*

Джейн: — Думают, что он одержимый...

Эми: — Совершенно верно, он одержимый.

Судья *(наклоняясь вперед):* — Что он такое?

Седар *(озабоченно):* — Как вы сказали?

Джейн: — Он одержимый.

Эми: — Совершенно верно, он одержимый!

Седар *(терпеливо):* — Это слово звучит несколько непонятно, мисс Джейн. Не можете ли вы объяснить, что оно обозначает? *(Обе старухи шепчутся).*

332. Крупный план. Психиатры. Один из них начинает говорить.

Психиатр *(к суду):* — Разрешите мне объяснить, ваша честь. Слово «одержимый» является ранним американским выражением, связанным с народным понятием об эльфах. В старину, обычно, говорили: «Эльфы овладели им». В настоящее же время мы сказали бы, что этот человек душевнобольной.

333. Средний план. Судья понимающе кивает головой. Сестры Фолькнер утвердительно трясут подбородками. Седар торжествующе вздыхает.

Седар: — Это так, мисс Джейн?

Джейн: — У-гу...

Эми: — Совершенно верно. У-гу!!!

Судья: — Почему же все предполагают, что он одержимый? Разве он ведет себя как-то необычно?!

334. Средний план в направлении свидетельской скамьи.

Джейн *(после совещания с Эми):* — Да... Он гуляет в дождь без шляпы и разговаривает сам с собой...

Эми: — Совершенно верно. Он иногда даже насвистывает при этом.

Седар: — А еще что-нибудь?

Джейн: — Недавно он задал встрепку Чаку Диллону.

Эми: — Совершенно верно. Он подбил ему глаз.

Седар: — За что?

Джейн: — Без причины, пожалуй! Он всегда это делает. Мы всегда убегаем в дом, когда видим, что он идет...

Эми: — Никогда нельзя совершенно точно предположить, что он собирается сделать.

Джейн: — Он безусловно одержимый... *(Седар сияет. Обе старухи возвращаются на свои места.)*

335. Крупный план. На скамье свидетелей Вальтер.

Вальтер: — Да, сэр. Совершенно верно, сэр. Он играет на своей трубе то днем, то ночью. Он говорит, что это помогает ему думать. Если хорошенько поразмыслить, то его поступки кажутся странными.

Наплыв.

336. Средне-крупный план. На скамье свидетелей один из телохранителей.

Телохранитель: — Нас наняли в качестве его телохранителей. Но при первом же выходе из дома он втолкнул нас в комнату и запер. Ну, для нашей профессии мало подходящее занятие сидеть взаперти. Так что я говорю своему товарищу: «Уйдем-ка от этого франта. У него не все дома...

Наплыв.

337. Крупный план. Свидетельская скамья.

Официант: — Он пристал ко мне, как чума, чтобы я указал ему знаменитых писателей, а потом, через несколько минут, когда я выходил из кухни, то увидел, что он ими пол подметает. Я никак не думал, что этот парень ищет случая поскандалить.

Наплыв.

338. Крупный план. Свидетельская скамья.

Кучер: — Я очень привязан к Кларе. Это хорошая лошадь, сэр. По глупости я не возражал, когда этот дурень стал кормить лошадь пончиками, сэр. Но теперь Клара ничего другого, кроме пончиков есть не хочет.

Наплыв.

339. Крупный план. Френк, один из фотографов на свидетельской скамье.

Френк: — Конечно. Я заснял. Это мое дело — снимать. Мне и до этого приходилось фотографировать разных болванов!

Наплыв.

340. Крупный план. На свидетельской скамье — полицейский в форме.

Полицейский: — Мне раньше показалось, что по улице бродит пара призраков. Но потом оказалось, что это Дидс и еще один парень — оба в нижнем белье. Они вопили: «Назад к природе. Назад к природе!» Они выглядели безобидными, так что я их отвез домой. Тогда я не представлял себе, что он спятил с ума..

341. Крупный план. На скамье свидетелей мадам Помпони.

М-м Помпони *(укоризненно):* — Из всего этого следует... Из всего его недостойного поведения! Он буквально выставил всех нас. Буквально вышвырнул за дверь.

Наплыв.

342—354. Подкупленные эксперты-доктора собираются доказать, что все поведение Дидса говорит о его ненормальности.

355. Средний план. Передняя часть зала суда. Судья заканчивает совещание с экспертами и обращается к Лонгфелло.

Судья: — Мистер Дидс, принимая во внимание обширные свидетельские показания, я считаю полезным хотя бы для вашей собственной безопасности отправить вас в городскую больницу. За вами нужен врачебный уход *(пожимает плечами).* Может быть, через некоторое время... *(Внезапно воздух прорезает резкий голос Бэб).*

Бэб: — Нет, нет, подождите! *(Все удивленно смотрят на Бэб, поспешно направляющуюся к судье).*

356. Бэб: — Вы не имеете права уже выносить приговор. Пожалуйста, заставьте его говорить. *(Она поворачивается к Лонгфелло и, наклоняясь к нему умоляющим голосом.)* Я прошу... я умоляю вас... скажите в свое оправдание хоть одно слово. Я сознаю, что это наделала я... Но ради всего святого, скажите им хоть слово. Сделайте это для меня, и я никогда вас больше не потревожу.

Голос судьи: — Мисс Беннет, пожалуйста, прекратите...

Бэб *(яростно судье):* — Вы сказали что я могу говорить! Вы сказали, что я могу говорить, если я буду разумной... Так дайте же мне теперь слово...

357. Более широкий угол. Бэб направляется к свидетельскому месту.

Бэб *(к суду):* — Его надо заставить защищаться до того, как вы вынесете решение!

Седар: — Ваша честь, то что она говорит, не имеет отношения к делу.

Судья: — Пусть говорит.

Бэб: — Я знаю, почему он не хочет защищать себя. Это имеет прямое отношение к делу. Он молчит, потому что он оскорблен всеми, с кем он встречался с момента приезда. Он становился жертвой каждого мошенника, каждого мерзавца. Газеты благодаря мне вцепились в него и сделали его мишенью своего дурацкого остроумия!

358. Крупный план—Мак.

Бэб *(продолжает):*—Я оказалась ловче других. Я сумела ближе подойти к нему и использовать эту близость для возмутительного издевательства. Вот почему он молчит. Вот почему он не защищается. Подумайте только, ведь каждое сказанное им до сих пор слово всегда искажалось на посмешище дуракам!

359. Крупный план говорящей Бэб.

Бэб: — Он может поблагодарить за это меня! Я предоставила этой газетной своре возможность издеваться над ним.

360. Более широкий угол. Седар протестует.

Седар: — Ваша честь, это нелепо! *(Судья жестом отстраняет его).*

Бэб: — Я написала эти статьи... я... сделала это для того, чтобы получить прибавку к жалованью и месячный отпуск. Но когда я узнала его ближе, когда я поняла, какой это замечательный человек, я не смогла написать больше ни одной строчки.

361. Крупный план—Лангфелло.

Бэб: — Я поняла, что он никогда не станет таким же, как мы с вами, потому что его жизненные взгляды честнее, искреннее и лучше наших. Если ваша честь сочтет его сумасшедшим, то раньше наденьте на всех нас смирительные рубашки...

362. Средний план. Седар вскакивает.

Седар *(судье):* — Это абсурд, ваша честь, она явно в него влюблена!

Бэб: — Какое это имеет отношение к делу?!

Седар *(крича):* — Вы влюблены в него, не так ли?!

Бэб *(так же громко):* — Да!

363. Крупный план Лонгфелло, монтируется перебивкой во время ее монолога. Сначала Лонгфелло задумчиво смотрит на нее. Наконец, он начинает проявлять некоторый интерес.

364. Средний план; передняя часть зала суда. Седар поворачивается к судье.

Седар: — Ваша честь, ее показания не могут иметь для суда никакого значения. Почему бы ей его не защищать? Надо воздать должное благородству американской женщины. Ей свойственно защищать слабого. Но ведь мы не говорим, что ответчик нам не нравится. Я сам испытываю глубокую привязанность к этому бедному и больному малому. Но это не значит, что... *(В середине его речи Мак подходит к нему).*

Мак *(судье):* — Когда этот пустомеля кончит болтать, ваша честь, я хотел бы подтвердить слова мисс Беннет. Я — ее редактор... Оставив работу в моей газете, она мне сказала, каким замечательным человеком считает этого парня!

Судья: — Если вы хотите сказать что-либо, пожалуйста, займите свидетельское место.

Мак: — Я уже все сказал, ваша честь. Мне только хотелось внести свою лепту.. *(Когда он уходит, камера следует за ним; он проходит мимо Лонгфелло и подзадоривающе толкает его локтем.)* Не будьте младенцем! Встаньте и скажите, что полагается! *(Он исчезает, направляясь к своему месту.)*

Кобб: — Ваша честь! Я тоже хотел бы внести свою часть. Я нахожусь вместе с этим человеком с момента...

365. Средний план судьи.

Судья *(стучит молоточком, прерывая Кобба):*—Довольно! Я больше никому не даю слова. *(Почти одновременно где-то среди публики встает фермер).*

Фермер: — А как насчет нас, мистер Дидс?

366. Средний план. В кадре публика. Встают десятки фермеров.

Фермеры *(отдельные реплики):* — Да, а что будет с нами? Не оставите же вы нас в холоде на улице? Они вас просто шантажируют! Они вам все это подстроили!

Судья *(когда воцаряется тишина):*— В интересах ответчика я допустил ряд отклонений от формальностей. Но если безобразие будет продолжаться, мне придется очистить зал суда от публики. *(Он удивлен при виде Лонгфелло, поднимающего руку.)*

Лонгфелло *(судье):*—Ваша честь!

Судья: — Да?

Лонгфелло: — Я тоже хочу внести свою лепту...

Судья: — Конечно, конечно... Прошу вас. *(Зал приходит в движение, слышно перешептывание.)*

367. Крупный план—Бэб. Она соскальзывает со свидетельского места и занимает другое. Камера следует за ней. Ее глаза горят.

368. Крупный план — Седар и его клиенты. Клиенты озабоченно смотрят на Седара. Седар их утешает, делая уверенную гримасу.

369. Средний план Лонгфелло, судьи и других, находящихся возле. Лонгфелло колеблется.

Судья: — Я слушаю вас, мистер Дидс!

Лонгфелло: — Я, право, не знаю с чего начать... здесь уже столько говорилось обо мне. Я... *(меняет ход мысли).* Вот, например, Седар, произнес неплохую речь. Если бы я был здесь посторонним наблюдателем, я

был бы убежден, что человек, о котором он говорил, — сумасшедший. Мне думается, что это как раз то, что хороший адвокат и должен уметь делать — изображать вещи такими, какими они не бывают на самом деле. *(Улыбаясь.)* Конечно, мистер Седар имеет все основания считать меня сумасшедшим. Ведь когда-то я додумался до отказа платить ему 100 000 долларов в год за его, с позволения сказать, услуги. *(В публике слышатся смешки, судья бросает укоризненный взгляд.)*

370. Крупный план.

Лонгфелло *(продолжает)*: ...Много шума было здесь поднято из-за моей игры на трубе. Если предположить, что игра на трубе является признаком безумия, то этим вопросам надо заняться серьезно, ибо масса людей, играющих на трубах, бегает на свободе. Лично я не вижу ничего предосудительного в этом занятии и играю на трубе всякий раз, когда хочу сосредоточиться. Некоторым это может показаться смешным, но почти каждый делает что-нибудь смешное, когда он думает. Например, господин судья все время заштриховывает буквы...

371. Более широкий угол. Передняя часть зала суда.

Судья: — Что такое?

Лонгфелло: — Вы заштриховываете своим карандашом букву «О» *(указывает на стол)*. Я наблюдал за вами. *(Судья смотрит на бумагу, лежащую перед ним.)*

Перебивка: какой-то печатный документ. Во всех буквах О кружочки зачеркнены.

372. Крупный план. Судья. Он поднимает глаза от документа. Он смущен.

Лонгфелло: — На основании этих признаков, ваша честь, кое-кто из присутствующих сочтет вас сумасшедшим, но я в вашем поведении не вижу ничего ненормального. Вам это помогает думать, и в этом вся штука. А некоторые становятся мазилками...

Судья: — Мазилками?

373. Средний план. Передняя часть суда.

Лонгфелло — Да... Так мы у себя в городе называем людей, делающих во время размышлений бессмысленные рисунки на бумаге. Почти каждый человек — мазилка. Видали ли вы, как измазан блокнот в телефонной будке? Вспомните, какое количество в них самых идиотских рисунков. Доктор Фрезер мог бы для этих мазилок придумать длинное научное определение их безумия, хотя сам изображал все время из себя мазилку. *(Протягивает руку к столу и берет какую-то бумажку.)* Вот я взял бумажку, на которой он рисовал. *(Внимательно изучает ее.)* Я не могу понять, что это такое. Это похоже одновременно и на шимпанзе и на мистера Седара *(передает судье)*. Решайте это сами, господин судья. *(Судья с серьезной миной берет бумажку.)*

Перебивка: бумажка. Типичное небрежное марание, которое может принадлежать любому. Доктор Фрезер необычайно сконфужен.

Лонгфелло: — Неправда ли, господин судья, рисунок имеет несколько глупый вид, но я думаю, что и на этот раз все в порядке. Если доктору Фрезеру подобное развлечение помогает думать, это его личное дело— у каждого человека свои привычки. Некоторые дергают себе уши, а другие кусают ногти. *(Указывая)*. Вот этот человек — явно подергивает носом.

374. Крупный план. Семпль и его жена. Он смотрит с удивлением на Лонгфелло. Его нос дергается больше обычного. Его жена, нервничая, ломает себе пальцы.

Лонгфелло: — Дама, сидящая рядом с ним, хрустит суставами... *(М-м Семпль быстро опускает руки.)*

375. Крупный план. Кобб. Он вращает кольцо с ключами вокруг пальца. Внезапно, он соображает, что Лонгфелло может дойти и до него, быстро прячет ключи в руке и засовывает их в карман.

376. Средний план. Репортеры из газет. Один из них напряженно слушает, покусывая кончик карандаша. Другой, стоящий с ним рядом толкает его и указывает на карандаш, торчащий во рту. Репортер глупо улыбаясь, вынимает карандаш изо рта.

377. Средне-крупный план. Передняя часть зала суда.

Лонгфелло: — Итак, ваша честь, вы видите, что каждый из нас делает смешные вещи, помогающие ему думать. *(В заключение.)* Ну, а я играю на трубе!

378. Крупный план. Кобб.

Кобб: — Да здравствует труба!

379. Крупный план. Судья. Он строго смотрит за кадр на Кобба.

380. Крупный план—Бэб. Ее забавляет общее замешательство.

381. Крупный план—Седар и его клиенты. Они сильно смущены.

382. Средний план—Лонгфелло на стуле; судья на скамье—задний план.

Лонгфелло: — Теперь по вопросу об избиении мною людей... Я считаю, что человека, поступающего так без причины, следует убрать, или сделать с ним еще что-нибудь. Это правда! Я избил этих писателей. Но вы поступили бы так же, господин судья, если бы из вас кто-либо делал посмешище... *(Обращаясь к Седару.)* Мне кажется это ловким ходом, мистер Седар, что вы не привели сюда ни одного из этих писателей... Ведь никто не рассказал здесь, как произошло в действительности. Официант не был при разговоре. Он находился на кухне...

383. Крупный план—Бэб. Ее глаза прикованы к Лонгфелло.

Лонгфелло: — В одной статье сказано, что я гнался за пожарной машиной... *(Лицо Бэб мрачнеет и принимает виноватое выражение.)*

384. Средний план. Передняя часть зала суда.

Лонгфелло: — Но ведь я был не одинок... Там было, по крайней мере, пятьсот человек, поступивших так же. Кроме того, я капитан добровольческой пожарной команды в Мандрек Фолз и, следовательно, интересуюсь пожарными машинами. Мы надеемся купить когда-нибудь такую же машину...

385. Крупный план. Мадам Помпони. Она нервно ерзает.

Лонгфелло: — Теперь относительно выбрасывания посетителей из моего дома. Мадам Помпони сказала правду... *(Лицо Помпони проясняется.)* Я их, действительно, вышвырнул вон. Во-первых, потому что не хотел устраивать этого приема. Я никого не приглашал. Их пригласила м-м Помпони поглазеть на «человека-Золушку». Я не знаю, ваша честь, как должна вести себя подобного рода публика, но если м-м Помпони является в этом отношении образцом, то я предпочитаю находиться в обществе простых людей. Мадам Помпони вторглась в мой дом, оглушила своей болтовней и почему-то взяла весь дом под свое попечение.

386. Крупный план. Помпони. Она в ужасе открывает рот.

Лонгфелло: — Если бы я был ее другом, я посоветовал бы ей подвергнуться медицинскому освидетельствованию.

387. Крупный план.

388. Средний план. Зал суда (выделяется Лонгфелло). Слышится заглушенный смех по адресу расстроенной

Помпони. Седар вскакивает с места.
Седар *(потеряв самообладание)*: — Раша честь, это уже начинается превращаться в фарс! Я предлагаю Лонгфелло Дидсу обходиться без замечаний, не относящихся к делу! Пусть он придерживается фактов, пусть он объяснит свои прогулки по городу в нижнем белье, свое кормление лошадей пончиками!

389. Средний план.

Лонгфелло: — Вы правы, мистер Седар, эти поступки по меньшей мере глупы... Но сказать по правде, я их не помню, господин судья, я... Думаю, что это было на самом деле так, ибо полицейский не стал бы выдумывать подобных вещей. Но я был пьян, ваша честь, я был пьян в первый раз в своей жизни. Когда-нибудь это, может быть, случалось и с вами, господин судья. Я хочу сказать... в дни вашей молодости, конечно. *(Судья смущенно откашливается. Несколько женщин хихикает. Судья строго стучит молоточком.)* Это может произойти со всяким. На-днях я прочитал в газетах о том, что сын мистера Седара напился и непременно хотел управлять такси в то время, как за рулем сидел шофер. Разве это неверно, мистер Седар? Меня не удивило бы, если при других обстоятельствах, он оказался бы славным юношей.

390. Средний план. Зал суда. Все глаза направлены на Седара.

391. Крупный план Седара. В его глазах вспыхивает злоба.

392. Средний план.

Лонгфелло: — Теперь относительно показаний сестер Фолькнер. Это удивительно смешно. Я имею в виду поездку мистера Седара в Мандрек Фолз, чтобы привезти их сюда. Вы ничего не будете иметь против того, что я задам им ряд вопросов?

Судья: — Пожалуйста...

(Лонгфелло поворачивается. Все вытягивают головы, стараясь увидеть свидетельниц.)

Лонгфелло: — Джейн, кому принадлежит дом, в котором вы живете?

393 Крупный план. Сестры совещаются друг с другом.

Джейн: — Он принадлежит вам, Лонгфелло.

Эми: — Совершенно верно, вы его владелец!

Лонгфелло: — Платите ли вы за квартиру?

Джейн *(после совещания с Эми)*:— Нет, мы не платим за квартиру!

Эми:—Силы небесные, мы никогда не платили за квартиру!

394. Более широкий угол. Лонгфелло продолжает задавать вопросы.

Лонгфелло: — Вы себя хорошо чувствуете в нем?

Джейн: — О, да!

Эми: — Совершенно верно.

Лонгфелло: — Вот вы сказали, что я одержим. Вы и сейчас так думаете?

Джейн *(после обычной консультации с сестрой)*: — О да, вы всегда были одержимы...

Эми: — Это совершенно верно, он всегда был одержим...

Лонгфелло: *(улыбаясь)*: — Чудесно! Может быть, я действительно одержимый. *(С серьезным видом.)* Теперь скажите мне, Джейн, кто еще сдержим в Мандрек Фолз?

(Джейн поворачивается к сестре, и на этот раз их совещание длится дольше. Ясно, что им трудно решить этот вопрос. Наконец они кончают совещаться.)

Лонгфелло:—Ну что, выяснили?

Джейн и Эми: — У-гу...

Лонгфелло: — Кто еще одержим в Мандрек-Фолз?

Джейн:—В Мандрек-Фолз одержимы все, кроме нас...

395. Средний план. Публика. Взрыв хохота, который судья быстро подавляет стуком молотка.

396. Средний план.

Лонгфелло: — Еще один вопрос. Видите ли вы господина судью? Он милый человек, не правда-ли?

Джейн и Эми: — У-гу...

Лонгфелло: — Как по-вашему, он сдержим или нет?

Джейн *(быстро)*: — О, да!

Эми: — Совершенно верно, он тоже... *(В зале опять смех. Стук судейского молотка.)*

397. Крупный план—Седар. Он начинает понимать, что проигрывает дело.

398. Крупный план—Бэб. Она с трудом скрывает свой восторг.

399. Средний план. Передняя часть зала суда.

Судья: — Вы не коснулись наиболее важной части дела, мистер Дидс,— вашего довольно таки фантастического плана раздать все свое состояние...

Лонгфелло: — Я как раз собирался сказать об этом, ваша честь. Я не хотел этих денег с самого начала, не хотел хотя бы потому, что я их сам не заработал... Эти дурацкие деньги мне ничего не принесли кроме неприятностей. *(Камера наезжает План увеличивается, выделяется Лонгфелло и судья.)* Представьте себе, господин судья, что вы спокойно и хорошо живете в маленьком городке, работаете и ощущаете всю прелесть жизни. И вдруг кто-то роняет вам на колени двадцать миллионов долларов! Эти непрошенные деньги расстраивают всю вашу жизнь, привлекают хищников, желающих сесть вам на шею,—заставляют вас потерять веру в человечество. Вас бы это стало заботить, не правда ли? Вы почувствовали бы горячую картошку в своей руке и несомненно захотели бы ее бросить. Надо думать, что по этому поводу доктор Фрезер сказал бы *(указывая на диаграмму)*, что вы находитесь на нижней волне, потому что вы хотите бросить то, что обжигает вам пальцы...

400. Крупный план. Публика в зале. Выделяется Мак.

Мак *(с своего места)*: — Примите сдачу, доктор!

401. Средний план. Когда судья собирается выразить свое негодование по поводу реплики Мака, вскакивает Седар.

Седар *(кричит)*: — Если будет допущена реализация замысла этого субъекта, ваша честь, то это сотрясет основы нашего общества и всей нашей государственной системы! *(Судья стуком молоточка заставляет его замолчать.)*

Судья: — Успокойтесь, мистер Седар!

402. Средне-крупный план. Свидетельская скамья.

Лонгфелло: — Лично я не понимаю, о чем так заботится мистер Седар? Причем тут государственная система? И о каком обществе он говорит?

403. Средне-крупный план. Фермеры внимательно слушают.

404. Крупный план.

Лонгфелло: — Мой родной дом расположен на крутом холме. Каждый день я наблюдаю, как по дороге ползут машины. Некоторые взбираются на вершину холма быстро, а иным приходится помогать, иначе они шумят, пыхтят и скатываются вниз. А ведь, казалось бы, те же машины, тот же бензин — и все же одним это удается, а другим нет! На мой взгляд, тот, кто в состоянии сразу взобраться на вершину, должен помогать отстающим!

405. Средний план.

Лонгфелло *(подходя к основному пункту своей речи)*: — Вот что я хочу сделать с этими деньгами: я хочу помочь тем, которые не могут проложить себе путь на вершину.

406. Крупный план.

Мак. Крупный план.

Мак *(говорит сухо про себя)*: — Хорош сумасшедший! Хитер, как лиса...

407. Крупный план—Лонгфелло.

Лонгфелло *(горячо)*: — А знаете, м-р Седар хотел бы наверно, чтобы я отдал деньги ему и ему подобным, которые в них не нуждаются. Если вы, ваша честь, ничего не имеете против, то я вам кое-что покажу... *(Выкрикивает)*. Эй, ребята, встаньте, вы все, которые хотите получить фермы, чтобы заработать на кусок хлеба!

408. С другой точки. Бо́льшая часть публики встает.

409. Средне-крупный план—свидетельская скамья.

Лонгфелло: — Вы видите всех этих людей? Это часть тех, которым я пытаюсь помочь. Они нуждаются в этом *(указывая)*... А мистер Седар и этот... гм... мистер Семпль не нуждаются ни в чем... Денег у них достаточно. Все равно, как при поездке на пароходе мы замечаем двух людей: одного в лодке, безмятежно отдыхающего от гребли и отдающегося свободному течению потока, и другого—который в этом потоке утопает... Кому, по-вашему я должен притти на помощь? Седару, который хочет чтобы его свободно несло, или утопающему? Любой ребенок ответит вам на этот вопрос!

410. Средний план. Передняя часть зала суда.

Лонгфелло: — Моя мысль была очень проста. Каждой нуждающейся семье я собирался дать лошадь, корову и зерно для посева. После трехлетней работы на ферме она стала бы их собственностью. Ну, вот, если это мысль безумца, то меня следует поместить в соответствующее заведение. Но я не думаю, чтобы это являлось безумным. И более того, сам мистер Седар этого также не думает *(с большой силой)*. Как раз перед слушанием дела, он предложил мне полюбовное соглашение... Вы видите сами, что если бы я от него откупился, я перестал бы быть сумасшедшим.

411. Крупный план — Седар. Он в негодовании вскакивает.

Седар: — Это ложь, которую м-р Дидс черпает из своего растроенного воображения!

412. Крупный план. Лонгфелло враждебно слушает Седара.

Седар: — Я никогда в жизни не слыхал ничего более бессмысленного. *(Глаза Лонгфелло суживаются от негодования.)*

413. Более широкий угол. Лонгфелло, Седар и Судья.

Седар: — Этот бред является оскорблением для нашего здравого смысла! *(Во время его слов судья все время стучит молотком, Лонгфелло смотрит на Седара.)*

Судья *(Седару, при воцарении тишины)*: — Разрешите м-ру Дидсу продолжать речь без ваших реплик. *(Седар, ворча, остается стоять. Судья спрашивает Лонгфелло)*. Вы имеете сказать еще что нибудь м-р Дидс?

Лонгфелло *(все еще глядя на Седара)*: — Ничего. *(Меняет решение и оборачивается к судье.)*. Да, мне хотелось бы поставить точку над «и».

Судья: — Прошу вас, мистер Дидс.

Лонгфелло: — Благодарю за разрешение. *(Он встает, делает шаг вперед и наносит Седару удар в челюсть. Седар падает на руки своего соседа. Подымается вопль)*.

414. Общий план — зал суда. Судья стучит молотком. В суматохе слышатся одобрительные крики присутствующих.

Наплыв.

415. Павильон. Зал суда. Средний план. Панорама. Публика молча ждет вынесения приговора. Глаза всех устремлены на судью.

Судья оживленно переговаривается со своими экспертами.

417. Крупный план — Бэб. Она озабочена.

418. Крупный план—Лонгфелло. Он украдкой смотрит за кадр — на Бэб.

419. Средний план—фермеры. Наклонились вперед.

420. Средний план — судейское место. Судья окончил рассмотрение дела.

Судья *(необычайно строго)*: — Прежде чем огласить приговор, я должен предупредить всех присутствующих, что полиция получила указания арестовывать каждого нарушителя порядка.

421—424. Быстро сменяющиеся планы—Лонгфелло, Бэб, Кобб, Мак, фермеры. ров.

425. Начало речи судьи не предвещает ничего хорошего.

426. Крупный план — Седар. Он делает довольную гримасу.

427. Общий план — зал суда. Глаза всех присутствующих направлены на судью.

Судья *(с серьезным лицом)*: — Здесь было высказано много свидетельских показаний не в вашу пользу, м-р. Дидс, Ваше поведение было признано всеми по меньшей мере странным. *(Среди публики слышны возгласы удивления. Судья продолжает)*. — Но, по моему мнению, вы не только нормальны, но являетесь самым нормальным человеком из тех, которые когда-либо заходили в это помещение. *(Взрыв приветственных криков. Судья улыбается и пожимает Лонгфелло руку.)*

428. Седар и его группа. Сидят изумленные и растерянные.

429. Крупный план—Бэб. Она восторженно улыбается.

430. Средний план—Бэб пытается пробраться через ликующую толпу, окружившую Лонгфелло. В этот момент несколько фермеров поднимают Лонгфелло на плечи.

431. Общий план — зал суда. Возбужденная и ликующая толпа выносит Лонгфелло на плечах.

432. Седар с тремя компаньонами.

Седар *(прикрыв глаза рукой)*: — Вы лучше займитесь делом, и достаньте каждый по сто тысяч долларов для покрытия растраты, иначе мы все попадем в тюрьму.

Будингтон *(унылым голосом)*: — Я это предвидел, я это предвидел! *(Уходит, за ним следуют братья Седар.)*

433. Средне-крупный план—Бэб во что бы то ни стало пытается пробраться к Лонгфелло, но толпа отталкивает ее и увлекает за собой.

434. Общий план — сзади. Орущая толпа направляется к дверям зала суда. Все стремятся вперед.

Наплыв.

436. Общий план. Зал суда. Он пуст. Одинокая и беспомощная фигура Бэб стоит у двери.

437. Крупный план — Бэб. Глаза ее наполнены слезами. Она мрачно идет вперед. В этот момент снаружи слышен все усиливающийся шум.

438. Более широкий угол. Лонгфелло бежит по направлению к камере. Сзади него орущая толпа, он добегает до зала суда, хлопает дверьми и запирает их. Он прислоняется к дверям и оказывается рядом с Бэб. Привлеченная шумом, она поднимает глаза.

439. Крупный план — двое. Безмолвные, они бросаются друг другу в объятия. Снаружи доносятся приветственные возгласы толпы и музыка. В затемнение.

В Тбилиси

Очерк Р. МИЛЛЬ

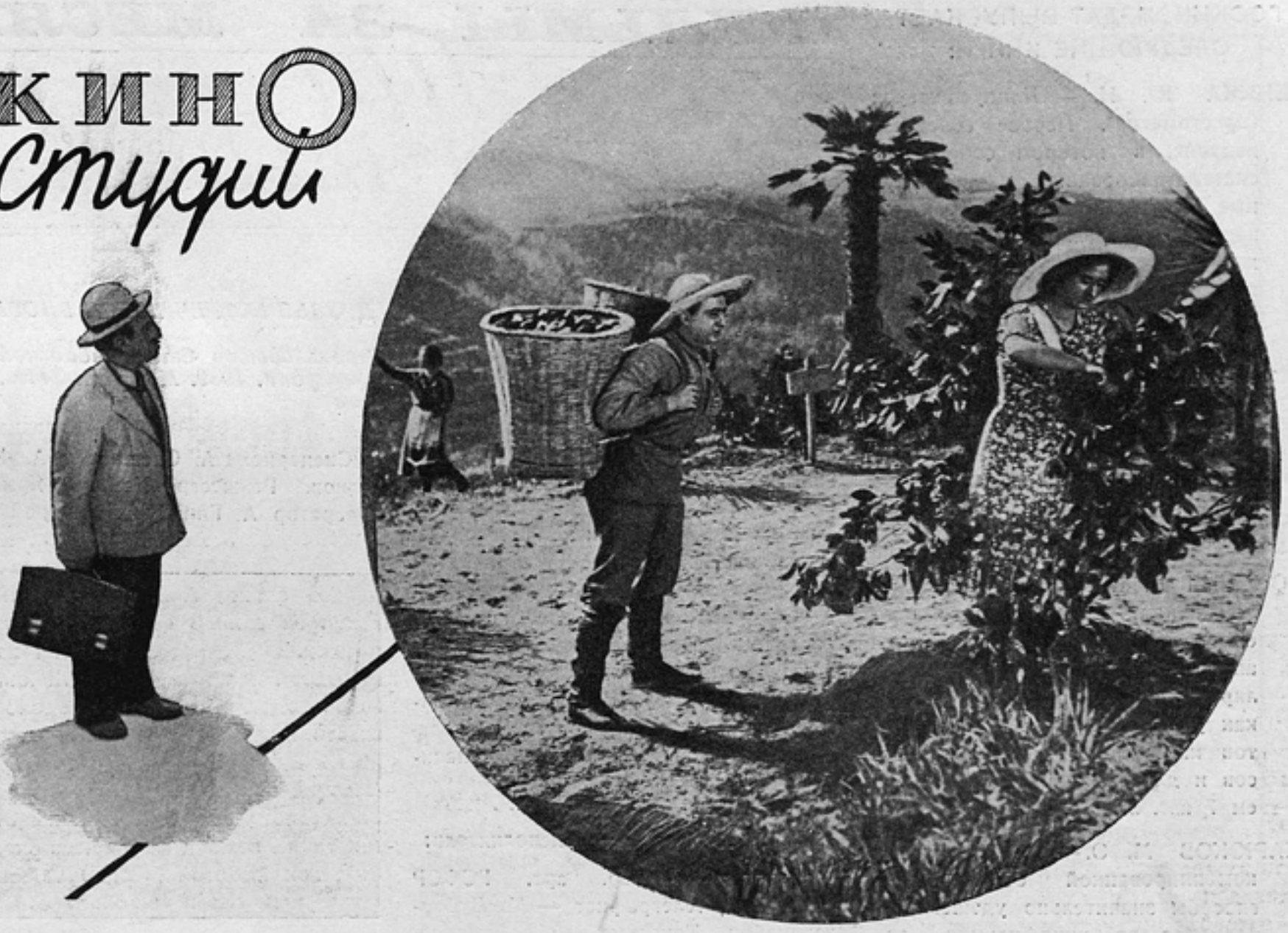
Сверху вниз: Маро («Запоздалый жених») — арт. Тамара Цицишвили; оператор А. Дигмелов; ассистент Евгений Габриель; художница Вера Беиуа за работой.

Этому рабочему моменту весенней съемки на натуре (внизу) могут позавидовать работники Московской и Ленинградской киностудий. Еще бы! На севере и в центре РСФСР еще не растаял снег, а режиссер-орденоносец Н. Шенгелая (справа у аппарата) и оператор Н. Кузнецов (слева) уже снимали на натуре новый фильм Родина (сценарий Г. Мдивани по его пьесе «Честь»).

В Родине будет много солнечных сцен, развертывающихся в грузинском колхозе. Корзина за корзиной наполняется душистыми плодами, и колхозному бухгалтеру в эти дни хлопот по горло. А кто сыграет комедийную роль бухгалтера (справа) лучше чем засл. арт. респ. орденоносец С. Жоржолиани? Но напрасно заглядывается бухгалтер на прелестную Натэллу, которую играет засл. арт. респ. орденоносец Ната Начнадзе (справа).

С группой Родины соревнуется группа фильма Запоздалый жених по сценарию В. Карсанидзе и К. Гогодзе (напечатан в № 9 нашего журнала за прошлый год). На помещенном здесь кадре колхозник Лука (арт. А. Квалиашвили), воодушевленный футбольным состязанием, даже не переодевшись, врывается к своему другу Сандро (арт. А. Олиадзе), тре-

КИНО студии



Вверху слева — засл. арт. респ. С. Жоржолиани в роли бухгалтера («Родина»), справа — кадр из фильма «Родина»; внизу рабочий момент съемки.

буя, чтобы он немедленно объяснился с любимой девушкой Маро (арт. Тамара Цицишвили). Лука дает своему другу наглядный урок объяснения, изображая кокетничающую девушку (вверху слева). Режиссер фильма — К. Микаберидзе.

В студии начата подготовка к съемкам фильма Дружба. Его будет сдавать режиссер-орденоносец С. Долидва по сценарию орденоносца К Лордкипанидзе. Консультантом приглашен известный украинский писатель Микола Бажан. Фильм рассказывает о социалистическом соревновании украинского и грузинского колхозов, о дружбе народов СССР.

Режиссер Д. Рондели готовится к постановке фильма Новая Колхида по сценарию П. Чиковани; молодой режиссер Д. Антадзе будет снимать комедию Девушка из Хидобани по пьесе Какабадзе «Свадьба колхозника».

Депутат Верховного Совета СССР орденоносец М. Чиаурели приступает к постановке фильма Клятва—о великой клятве И. В. Сталина над гробом Ленина. Сценарий М. Чиаурели и Г. Цагарели.

К сожалению, почти все новые фильмы в студии вступают в производство с опозданием. Это потребует от работников студии большого напряжения. Студия должна широко развернуть социалистическое соревнование. В студии есть немало стахановцев и ударников, показывающих высокие образцы работы,—они должны явиться застрельщиками соревнования. Назовем нескольких лучших людей студии, снимки которых помещены внизу слева.

Оператор А. Дигмелов, снявший Великое зарево, за свою работу награжден орденом. Тридцать пять лет работает он в кино; он и его отец были первыми киномеханиками Грузии.

Ассистент-орденоносец Евгений Габриель за пятнадцать лет своей работы в студии принимал участие почти в половине всех выпущенных кинофильмов.

Художница Вера Бенуа впервые применила новый способ обработки фонов цветными красками вместо клеевых. Ее способ значительно ускоряет и удешевляет работу. Фон, над которым обычно работают 60 часов, Бенуа делает в 14 часов, а работа обходится в 8—10 раз дешевле обычного.

...Мы бегло осветили только несколько сторон работы одной из лучших национальных студий. В Тбилисской киностудии работают способные и ищущие люди, она вносит и будет вносить свой вклад в общее дело советской кинематографии.

ГОСКИНОИЗДАТ ВЫПУСКАЕТ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

ГЕНИКА Ю. Н. — **Кинорежиссура** (хрестоматия). Первое советское издание, в котором собраны и систематизированы многочисленные высказывания советских и зарубежных режиссеров, теоретиков кино и театра о задачах и мастерстве кинорежиссера. Объем 32 авт. листа.

ЧЕРЕМУХИН М. М. — **Музыка в кино.** Книга посвящена роли музыки в драматургическом построении кинофильма. Автор анализирует музыкальную драматургию лучших советских и зарубежных фильмов. Объем 10 авт. листов.

ГОЛОВНЯ Е. Е. — **Курс киносъемочной аппаратуры.** — В книге описывается советская киносъемочная аппаратура. Книга написана популярным языком и рекомендована как учебное пособие для студентов киновузов, техникумов, курсов и для самообразования. Объем 7 авт. листов.

КАРЮКОВ М. О. — **Новые способы комбинированной съемки.** Эти способы значительно удешевляют производство кинофильмов, заменяя дорогостоющие декорации дорисовкой, макетной достройкой, проекционным совмещением и т. д. Объем 7 авт. листов.

Сборник — **Сценарии национального кино.** Сценарии лучших национальных фильмов: «Элисо» и «Великое зарево» (грузинская кинематография), «Пэпо» и «Горный марш» (армянская кинематография), «Земля» (украинская кинематография), «Амангельды» (казахская кинематография). Объем 25 авт. листов.

БЛЕЙМАН М., БОЛЬШИНЦОВ М. и ЭРМЛЕР Ф. — **«Великий гражданин».** Книга в ярких художественных образах рисует борьбу нашей партии с подлыми выродками и предателями—троцкистами, зиновьевцами, двурушниками и их приспешниками. Объем 10 авт. листов.

Заказы на книги принимает КНИГА—ПОЧТОЙ Госкиноиздата, Москва 12, Третьяковский пер., д. № 19/1

Книги также поступают в продажу в книжные магазины Когиза и киоски Союзпечати

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ

СЛУЧАЙ НА ПОЛУСТАНКЕ

Производство Ленинградской ордена Ленина киностудии. Ленфильм 1939. Метраж 1665 метров

По рассказу Ф. Кнорре. Сценарий и постановка О. Сергеева и С. Якушева. Оператор А. Тихонов. Музыка Г. Краснова и С. Мусселиуса. Художник В. Бакун. Звукооператор Б. Лыткин. Ассистенты режиссера А. Скворцов и В. Спасская. Ассистент оператора А. Шехоботкин. Ассистент по монтажу А. Ивановский. Художник-гример В. Горюнов. Консультант Г. Монзелер. Администраторы группы В. Шумов и Я. Фиалилов.

Действующие лица и исполнители:

Бахманов — нар. арт. РСФСР В. Гардин, телеграфист — М. Дубрава, майор Токасима — И. Назаров, Жихарев — Е. Немченко, артиллерист — засл. арт. РСФСР А. Кострички, парень — В. Волчек, Христофоров—А. Мельников, начальник станции — Б. Федосьев, машинист — арт. И. Сизов, железнодорожники — П. Никашин, Н. Скальский, В. Чудаков, японский унтер-офицер — З. Нахашкиев.

ДРУЗЬЯ ВСТРЕЧАЮТСЯ ВНОВЬ

Производство Сталинабадской киностудии. 1939. Метраж 2445 метров

Сценаристы А. Спешнев и А. Филимонов. Режиссер Камиль Ярматов. Оператор А. Гинцбург. Второй оператор М. Краснянский. Композитор нар. арт. СССР Р. Глиер. Текст песен В. Лебедева-Кумача. Звукооператор Б. Антонов. Ассистент режиссера Е. Брынчугин. Художники П. Галаджев и М. Шарякин. Ассистенты оператора Ф. Ишанов. Директор Р. Петров.

Действующие лица и исполнители:

Карпенко — О. Жаков, Атаев — Н. Санов, Даньяр — засл. арт. респ. К. Мухутдинов, Рапо — Р. Рахманина, Никитин — В. Зайчиков, Рогов — Г. Любимов, шофер — засл. арт. респ. Л. Кмит, проводник — засл. арт. респ. Р. Пир-Мухаметов, Журналист — Б. Хайдаров.

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд, 19/1, тел. К-2-49-20.

НАРКОМПИЩЕПРОМ СССР — ГЛАВКОНДИТЕР

Ленинградская

кондитерская фабрика им. Микояна

ВЫПУСКАЕТ В ПРОДАЖУ

НА

Всесоюзной Сельскохозяйственной Выставке

В Москве

шоколадные конфекты и карамель

ВЫСШЕГО КАЧЕСТВА В КОРОБКАХ: «ВЫСТАВОЧНАЯ» «ПОДАРОК» «НА СТРАЖЕ», «МЕТРО» «ПИКОВАЯ ДАМА» «ЛЕНИНГРАД» «АНТРАКТ» (с кинокадрами из фильмов), «АЛЛО» и др. сорта

Покупайте в павильонах и киосках Главкондитера и Моссельпромторгов

АР 39

10602

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯР
25 АВГ 1939
Всес. Кн. Палаты Ленгр.

НАРКОММЯСОМОЛПРОМ ГЛАВХЛАДОПРОМ

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ХЛАДОКОМБИНАТ

ВЫРАБАТЫВАЕТ

МОРОЖЕНОЕ

РАЗЛИЧНЫХ СОРТОВ и ВКУСОВ

ЭСКИМО-
СЛИВОЧНОЕ и ФРУКТОВОЕ,
САНДВИЧИ, БРИКЕТЫ,
МОРОЖЕНОЕ:
СЛИВОЧНОЕ, ШОКОЛАДНОЕ, БАРБАРИСОВОЕ, КРЕМ-БРЮЛЕ, ЛИКЕРНОЕ, ЗЕМЛЯНИЧНОЕ И ДР.
ПЛОМБИРЫ:
МИНДАЛЬНЫЙ, РОМОВЫЙ, ФИСТАШКОВЫЙ, КРЕМ-БРЮЛЕ, ШОКОЛАДНЫЙ, ОРЕХОВЫЙ и ДР.

ТРЕБУЙТЕ
В ФИРМЕННЫХ МАГАЗИНАХ КОМБИНАТА, КИНО, ТЕАТРАХ, САДАХ, ПАРКАХ НА ВОКЗАЛАХ И В ПОЕЗДАХ.
ОРГАНИЗУЕТСЯ
ТОРГОВЛЯ В КИНО-ТЕАТРАХ, САДАХ, ПАРКАХ И РАЗЛИЧНЫХ МЕСТАХ.
ОБРАЩАТЬСЯ
ЛЕНИНГРАД, ЧЕРНИГОВСКАЯ, 9.
ОТДЕЛ СБЫТА ЛЕНХЛАДОКОМБИНАТА.